



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

***Itinerâncias e inter-heranças: do ritual do Congado
da Zona da Mata Mineira, ao processo de criação
da performance em dança contemporânea.***

CARLA CRISTINA OLIVEIRA DE ÁVILA /

Dissertação apresentada em formato alternativo ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, área Arte cultura e Sociedade, sob a orientação da Profa. Livre Docente Inaicyra Falcão dos Santos

CAMPINAS
2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Av55i Ávila, Carla Cristina Oliveira de.
Itinerâncias e inter-heranças: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira, ao processo de criação da performance em dança contemporânea. / Carla Cristina Oliveira de Ávila. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

 Orientador: Inaicyra Falcão dos Santos.
 Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
 Instituto de Artes.

 1. Memória. 2. Congada-história. 3. Cultura popular.
 4. Dança-Brasil. I. Santos, Inaicyra Falcão dos. II. Universidade
 Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: “traveling through heritage: Brazilian popular dance to the creative process in contemporary dance”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Memory – Congada-history – Dance-Brazil

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr. Cássia Navas

Prof. Dr. Maristela Moura Silva Lima

Prof. Dr. Regina Muller

Prof. Dr. Angelo Assis

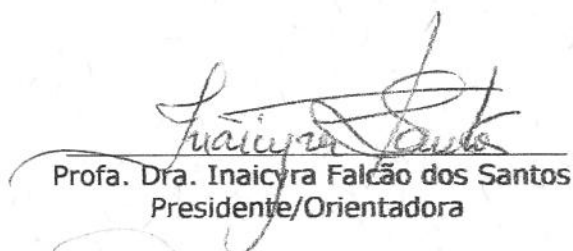
Data da defesa: 04 de Julho de 2007

Programa de Pós-Graduação: Artes

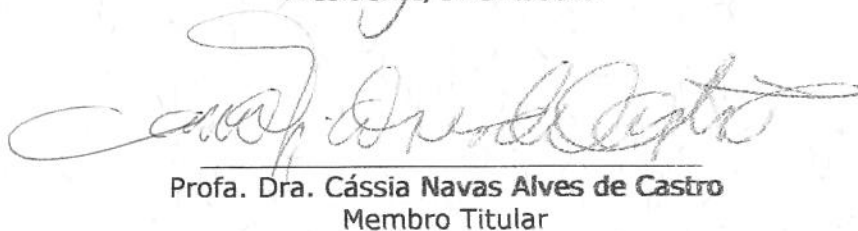
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação


Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Carla Cristina Oliveira de Ávila - RA 040132 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos
Presidente/Orientadora



Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro
Membro Titular



Profa. Dra. Maristela Moura Silva Lima
Membro Titular



*Para minha Mãe, Jany !
E para a mãe da minha mãe, Irene.*

Ponto de Partida.

Geralmente uma dissertação divide-se em capítulos, e tem vários critérios e tópicos a serem contemplados. Está comprovado nos anos de trajetória histórica da academia, que a ciência construiu seu caminho de pesquisa, e esta se formaliza em um produto compacto dissertativo. Tais regras e formas devem ocorrer a fim de que a dissertação se torne de compreensão universal, a fim de ser compartilhada com outros pesquisadores e leitores.

Esta dissertação pretende ter um diferencial, desenvolveremos aqui um conceito integral, no qual o "tudo está inserido no Todo" e onde as partes, podem também ser todo. Elas não dependem necessariamente umas das outras, podem ser independentes, e juntas, podem também, ser um todo. Por isso se torna desnecessário falar de capítulos nessa dissertação, ou termos um único livro compactado em mãos.

Ao construirmos esse trabalho optamos por transitar pela "imagem texto" (utilização dos recursos visuais e iconográficos colhidos a campo, registro da construção do processo de criação, são contemplados não apenas pelas palavras). Tal formato permite-nos estender nosso trabalho a fronteiras ainda insuficientemente exploradas, mas que já existem.

Ao apresentar esta dissertação , através de um formato mais livre e criativo, pretende-se contribuir para a vivência e a visão de uma alternativa diferenciada , para os trabalhos acadêmicos em arte, que nos permita articular o artista e pesquisador que existe em nós, e possibilitar a nossos leitores uma vivência que abranja outros aspectos dos sentidos , despertando em cada leitor a inspiração para levá-lo a reflexões mais próximas da prática.

Desejamos apresentar um caminho que nos levasse ao reencontro do Ser criativo ,aliado aos requisitos de Ser um pesquisador na academia, contemplando seus processos e partindo da premissa de que esta é uma tarefa plenamente exeqüível .

Para realização de nosso trabalho muitas reflexões foram desenvolvidas, para implementarmos tal proposta.

A inquietude e a força deste trabalho geraram inúmeras perguntas, que com certeza, gerarão tantas outras em nossos leitores. Algumas destas reparto-as aqui, com a problematização Freiriana, que nos ajudará posteriormente a assimilar os contextos aqui trabalhados.

-A tarefa do todo e do independente neste formato será compreensível ao leitor, será que é realmente positiva?

-O que vai acontecer se eu ousar fazê-lo?

-Terei capacidade criativa para transmitir essas viagens imaginárias?

- Serei capaz de me conectar com aquilo de que as comunidades produzem e transpô-las nesse formato diferenciado, atendendo a demanda da academia?

-Poderei transmitir imagetivamente para a academia o vivenciado ?

-Terei disposição para sair das fórmulas habituais de um trabalho acadêmico, e contemplá-las de maneira mais artística?

-Como apresentar imagem em texto como complementares e não visando a ilustração da obra?

-É possível deixar claro ao leitor que tais imagens pretendem ser texto, e um canal para a própria interação entre autor e leitor?

Como é possível observar, a lista de questionamento é longa, mas limitando-a por aqui, deixo tais questões a fim de propiciar uma imersão ao universo desta pesquisa-arte. E sobre tudo abrir espaço ao leitor, para que tenha em mente que ele também é parte deste processo e não está fora da leitura, mas age como interlocutor, interagindo e escolhendo a melhor maneira para se ler e compreender este trabalho.

Este formato de dissertação procura de certo modo, “dramatizar, ritualizar e virtualizar” o processo de pesquisa em artes vivido no construir deste material, dando voz aos narradores desta memória, exemplificando e ilustrando o universo simbólico das manifestações populares e os contextos de arte fragmentados - “tradições e traduções” nos tempos da pós-modernidade.

Apresentação

Esta “pesquisa-arte”, compõem-se de diversos elementos:

- Brochura sobre Congado, cultura popular , memória , oralidade e tradição, com um vídeo/ curta – metragem GENGIBRE

- Imagens-textos, discussões reflexivas e teóricas sobre:

Ritual, Real e Virtual: o saber rizomático de uma tradição

- Narrativas híbridas de um processo criativo em dança contemporânea do brasil : A Performance

- Um CD-rom da Performance em Dança Contemporânea : “Rosarina: contas que contam memórias”.

O vídeo-documentário Gengibre foi realizado durante os dois primeiros anos de pesquisa de campo, entre cafés, diálogos e refeições com a comunidade.

As imagens- textos estão distribuídos em cadernos que discutem e pretendem refletir um pouco do amplo universo das manifestações populares brasileiras, no caso específico do Congado da Zona da Mata Mineira, e seus possíveis diálogos com o processo de criação e composição artística em uma performance em dança contemporânea.

A composição da performance em Dança Contemporânea : “Rosarina: contas que contam memórias” dialogam com os símbolos e signos do congado inspirando-se em suas matrizes, e reconstruindo-se no contexto “rizomático” das artes na contemporaneidade.

Todos esses materiais estão reunidos dentro desta pasta-capa.

Acredito que ser quem somos hoje, é resultado de uma história que vai muito além da que conhecemos em nosso cotidiano, esta “além”. E por isso as muitas pessoas e coisas a serem agradecidas. Logo aqui estão as gratidões mais latentes:

Agradeço imensamente a DEUS que fez e faz coisas inexplicáveis em minha vida!

À minha MÃE, Jany Ap. Oliveira de Ávila, promotora e parceira de meus sonhos e conquistas. À mestra, Professora, e amiga, Inaicyra Falcão dos Santos, incentivadora e iluminadora de meus caminhos na vida e na academia. À Profa. Cássia Navas por suas contribuições e compreensão deste trabalho, à Profa. Regina Muller, por sua atenção e disponibilidade desde a graduação, e a Profa. Isabel Marques pelos múltiplos ensinamentos nos anos de dança-educação. Às professoras Walquíria Coelho e Claudia Dubard pelos primeiros passos em dança. As Amigas irmãs de Dança; Mimi Ferreira, Talita Ferreira Terra Cunha, Juliana Couto, Paula Salles, Lô Guimarães, Kátia Figueiredo, amigas da dança, da partilha na formação, nos aprendizados, batalhas, vitórias e na Vida!

Às amigas de trabalho em dança e de Sonho, Elisa Fraga, Evanize Siviero, Laura Pronsato, Nathália Dias, Solange Caldeira e Teinha –Maristela Moura Silva Lima , que tanto me incentivaram, apoiaram e ajudaram nos passos desta caminhada.

As amigas da academia e da vida, do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa, UNICAMP por tantas discussões inspiradoras, em especial, Lara Machado e Sayonara Pereira, acompanhantes de cada projeto idealizado. Aos amigos-alunos e integrantes do grupo Interdisciplinar de pesquisa e extensão sobre Cultura Popular Gengibre – UFV, em especial Janahina Araújo e Jaqueline Zeferino por terem me apresentado Sr. Dola, Patrícia Reis pelo presente da edição sensível de imagens, Raquel Lara pela voz e imensa sensibilidade, Lara Linhalis pela perseverança e carinho, Ananda Assis, pela dedicação e cuidado e por essas serem membros fundadoras deste projeto tão especial em minha vida! A Jaqueline Bambrília e Débora Cássia, intérpretes de Rosarina e toda a equipe técnica, o meu carinho.

As comunidades do Congado de São José do Triunfo e Ganga Zumba, nas figuras do Sr. Dola e Sr. Zeca e Sr. Pedrinho Catarino, por me acolherem de braços abertos.

Aos amigos de “infância” ancestral e adulta; Cristiane Fiorim amiga space forever, Carminha R. Freitas, Fabiana Salgueiro, Sara Paulilo, Adriana Portela, Victor Schimpl, Otto Eberlin, Marcelo Moschetta, Ferdi’s e Wall, Rafael, Chris, Rob e Tiago Rendelli, por tanta vida escrita e celebrada em conjunto!

Ao Alex e Yoly, André e Lucinha Snoopy, Roriz, representando todos meus amigos espalhados pelo mundo!

A minha família querida e inspiradora de minhas tradições e ancestralidades felizes.

As “famílias” que me acolhem e acolheram no decorrer de minha vida, os Almeida , Oliveira, Pinheiro, os Ferreira, Terra Cunha, Fiorim Fulgsan, os Rossler de Freitas , Doctus, Maciel, Salgueiro e atualmente a família do Bossa: Josita e Rafa Viana, , Simone , Luís e Bibinha, Antonio, Márcia e crianças, o meu muito obrigada, por tudo mesmo! Kátia Fraga pela vivacidade e carinho, Mábio pela “sensibilidade agrícola” e Djobim pela fiel e silenciosa parceria !!!

Ao meu eterno Duke, fiel amigo de todas as horas, Mike Klawitter.

Aos amigos e professores do Departamento de Artes e Humanidades, a Universidade Federal de Viçosa, e aos meus queridos alunos do curso de graduação em Dança, em especial as turmas de 2003 e 2004, acompanhantes e parceiros de ensino-aprendizagem.

E finalmente a você leitor e por sua possível contribuição,

MUITO OBRIGADA

Carla Ávila

casapavila@yahoo.com.br

Resumo

Este trabalho tem como foco a pesquisa em danças do Brasil; articulando as matrizes afro-brasileiras do Congado de São José do Triunfo Zona da Mata mineira, MG, para a construção dos processos criativos nas linguagens de performance e em dança contemporânea.

Através de imagens, textos e recursos multimídia, a pesquisa visa articular, os contextos do Real, Ritual e Virtual aliando-os aos recursos do processo de criação em dança contemporânea aos elementos técnicos de montagem cênica.

Reflete como tais processos criativos envolvendo tradição e tradução, projetam as artes para novos territórios, possíveis platôs para uma sociedade transformada.

Abstract

The purpose of this paper is to research Brazilian dances by tracing the African Brazilian origins of the Congado from São José do Triunfo, in the southeast of the State of Minas Gerais, for the construction of creative processes in the performance languages and contemporary dance.

Using images, texts, and multimedia resources, the study aims to trace the Real, Ritual, and Virtual contexts by joining the resources of the contemporary dance creative process to the technical elements of staging.

It reflects on how these creative processes, involving tradition and translation, push the arts into new territories, possible grounds for a transformed society.



O sol cai
capítulo 1

Carla Ávila

Todos os textos e fotos aqui apresentadas são frutos do material desenvolvido pelo Grupo Interdisciplinar de pesquisa sobre cultura Popular, Gengibre – do qual sou coordenadora e orientadora, e alguns dos textos são citações das monografias abaixo desenvolvidas por integrantes do grupo, das quais fui orientadora e co-autora.

Araújo, J; Ávila ,C ,2005, *Para Sempre Congado !* , UFV .Viçosa – MG

Reis,P; Ávila C, 2005, *O processo de criação do Curta – Gengibre*, UFV – Viçosa - MG.

Linhais,L; Ávila,C, 2006, *A representação das “manifestações culturais populares tradicionais” na mídia televisiva comercial: um olhar reflexivo sobre o Congado na série Identidade Brasil*. UFV – Viçosa – MG.



PESQUISA DE CAMPO

Realizadas durante os anos de 2004, 2005 e 2006

O Congado

O Congado de São José do Triunfo e suas especificidades

Entrevista com Sr. Dola e Sr. Zeca

Descrição do processo de criação e aspectos técnicos do vídeo documentário “GENGIBRE” em anexo

alternadamente, sua autonomia e sua heteronomia. O caminho é estreito, difícil, instável mas acredito que seja, hoje em dia, o único possível.
(CHARTIER; Roger, 1994, p13)

A única confiança é que nesse caminho difícil, a caminhada é nossa certeza, e deve ser construída na fé, de que se pelo menos, ainda não encontrarmos uma “saída”, estamos percorrendo territórios da cultura popular, essenciais para o mapeamento de nós mesmos enquanto indivíduos e sociedade.

As direções e localizações dos contextos de onde viemos e que direções percorremos, é fundamental para sabermos o que seremos no futuro.

Se construiremos uma sociedade do esquecimento, sem memórias e tradições coletivas populares, submetidas apenas aos exercícios de poder, de instituições privadas (museus ,bibliotecas , centro de memória) ou se escolheremos a possibilidade de viver o tempo, alicerçando-se nas experiências vividas, reconhecendo o tempo e os aprendizados adquiridos através dele, criando registros coletivos populares (orais, reais, virtuais e ou midiáticos) e projetos de memória advindos destes.

Livres em seus formatos e linguagens, possibilitando-nos uma contemporaneidade articulada nos diferentes saberes, híbrida em suas formas culturais, respeitosa das diferenças, e consciente de seu povo, suas histórias, memórias e tradições.

Itinerâncias e inter-heranças:

do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira,
ao processo de criação da performance em dança contemporânea

Mestrado em Artes

Carla Cristina Oliveira de Ávila

Orientadora

Inaicyra Falcão dos Santos

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Programa de pós-graduação em Artes

Arte, Cultura e Sociedade

Campinas

2007

Itinerâncias e inter-heranças:
do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira,
ao processo de criação da performance em dança contemporânea



VEJAMOS REFLETINDO

pg.11

POÉTICA DE UM RITO

pg. 13

Metodologia

Justificando

Objetivando

pg 17

RITUAL, REAL E VIRTUAL: O SABER RIZOMÁTICO DE UMA TRADIÇÃO

O saber rizomático de uma tradição

pg26

Ritual

Ancestralidade: o espaço do mito e sua a – temporalidade no saber popular no Congado

pg30

O contraponto dos Rizomas

pg36

Real

O campo da vivencia

Manifesto da dança do congado do Triunfo:
valores estéticos e artísticos

pg41

Virtual

Diálogos possíveis:

Itinerâncias e inter heranças na dança
contemporânea e nas tradições populares
brasileiras

pg50

Vejamos Refletindo

Poética de um rito



Vejamos refletindo

No mundo de hoje, as mudanças são grandes. No Congado, mudamos algumas coisas para ver se assim fica melhor. Mas, qualquer adaptação necessária há de ser feita pelos próprios congadeiros a partir da tradição e das raízes, a partir da espiritualidade recebida na irmandade. Falamos de uma identidade dinâmica e brasileira. O Congado e a “irmandade do rosário dos Homens Pretos” são fruto **de muita criatividade desde o princípio. Esta criatividade é de beleza e fé, mas principalmente de necessidade e sobrevivência.**

A identidade faz parte do tripé: história, identidade e cultura. As raízes do Congado estão na África, principalmente nos povos bantus. Toda identidade tem uma história. **Até mesmo a identidade de uma pessoa tem tudo a ver com a história dela desde criança; tudo que ela aprendeu dos pais, da escola, da vida. Uma identidade cultural surge na história de comunidades ou povos.** No Congado, os antepassados, as almas dos escravos, o fundador da irmandade, reis, rainhas, capitães falecidos são lembrados e reverenciados. **A cultura congadeira é fiel aos ancestrais.”**

**Frei Francisco Van der Poel para a Federação dos
Congados de Minas Gerais, em maio de 2005**

No presente trabalho não existe a pretensão de explicar e compreender em toda a sua complexidade o Congado, nem ao menos descrever seus ritos e seus processos de criação, origem e relação com a religião ou sincretismo.

Assim sendo a questão que permanece é: Por que a escolha do Congado como eixo dessa pesquisa?

Como a própria afirmação acima faz, a identidade de um indivíduo, se dá através da constituição de sua história, do que aprendeu com seus entes queridos, na comunidade, nos espaços que ocupou e em suas relações com os mesmos. Assim sendo, não posso ignorar a minha própria identidade e todo o percurso desta. Sou brasileira, filha da classe média com origens familiares bastante humildes, minha mãe foi a primeira a se formar em meio a cinco irmãos, filha de avós não letrados, mas sábios a suas maneiras, em seus territórios.

A cultura popular é sábia e por essa constatação deu-se meu interesse e respeito pelo povo. Continuando a trajetória pessoal, desde cedo deparei-me com as artes em minha vida, e com seus sentidos. O SENTIDO DA ARTE. No princípio como toda menininha comecei a freqüentar as aulas de dança do bairro mais próximo a minha casa. Mas ali encontrava algo bastante erudito, diferente das artes vistas no seio das comunidades que observava. Desde cedo minha família sempre estimulou na observação e na relação com o outro e seus meios, por isso não foi por acaso que deste o início de minha vida, as duas atividades que mais valorizava, eram viajar e dançar.

Assim sendo a cada viagem, mergulhava em novos espaços, com outros horizontes e outras geografias, passava horas observando os corpos da comunidade visitada seus moveres e costumes. Alimentava-me de tudo que eles comiam, e optava pelo mergulho na cultura daquele espaço. A medida que fui crescendo a paixão apenas aumentou, e os quilômetros percorridos também. Até hoje preservo tais

paixões, e a cada novo quilômetro percorrido, percebo o quanto compreendo pouco de todo esse universo da identidade dos povos, mas o quanto esta é essencial para a cultura e o quanto a cultura é essencial para a identidade.

Retornando ao Congado o escolhi, por que reconheci neste uma fonte profunda de identidade e sobretudo de cultura de nosso povo brasileiro. Refleti sobre o poder de uma irmandade e sua importância em tantos outros papéis de nossa carente sociedade. O teoria do Corpo e Ancestralidade- Inaicyra dos Santos (2002) também é outro fator ao qual me apego, uma vez que as tradições existentes no Congado, estabelecem uma trama forte, com fios tecidos de muitos tempos atrás. Antes de sermos Brasil antes mesmo de nossa identidade.

A devoção, a resistência, a união, a fidelidade, a coragem, a persistência, a força de vontade, as histórias de vida, a humildade, o respeito e a beleza também foram fatores decisivos para a escolha da comunidade do Congado de São José do Triunfo.

Destaco que além de todos os aspectos escolhidos, meu maior foco ainda permanece na arte. A mesma arte inserida no seio daquelas comunidades de minha infância. Aquela mesma arte, do início, da ingenuidade, que fazia o diferencial dos espaços percorridos, não aquela erudita que via nas aulas de dança, mas aquela nascida da vontade do povo de contar e recontar sua própria história e resgatar sua própria essência.

Por isso vejo nesse objeto de pesquisa um manancial, para o processo criativo em dança contemporânea, uma dança com identidade, essência, vitrine de nossas próprias vivências, reflexiva de nossa própria história, traduzindo nosso mover híbrido, disperso nos espaços e ciber- espaços da contemporaneidade.

POÉTICA DE UM RITO

Refletir sobre os contextos históricos e sociais da dança do Congado, é também repensar o dançar dos ancestrais africanos, as relações destes com o sagrado, suas tradições e sobretudo compreender a subjetividade dentro do âmbito do real cotidiano.

Por meio da presente pesquisa e com a reflexão prática da mesma, pretende-se através do processo criativo em dança, abordar essas reflexões, de maneira artística e simbólica, propondo-se portando contemplar os aspectos subjetivos da manifestação popular da dança do Congado, que brota da realidade vivida através das pesquisas de campo.

Os primeiros contatos com a Comunidade do Congado de São José do Triunfo, deram-se a mais de dois anos atrás, onde a cada encontro ou manifestação das danças e cantos estávamos presentes, na forma de um grupo de pesquisa chamado Gengibre.

Esse grupo acompanhou o Congado nos anos de 2004, 2005, criando no início de 2006 um vídeo-documentário o qual contemplávamos todos os aspectos da cultura, da ancestralidade e as tradições presentes no Congado de São José do Triunfo, e em sua comunidade.

O curta-metragem Gengibre é parte integrante deste trabalho e esta incorporado a essa dissertação.

A vivência que se tem ao visitar o Congado de São José do Triunfo, em Minas Gerais, é como se por apenas algumas horas pertencêssemos a um outro plano, mais elevado, a presença do ritual e o sagrado são essenciais para a realização da festa, fazendo-nos tornar-nos ainda que momentaneamente partículas divinas, vinculando-se a todo um cosmos de integração e parceria com o Universo.

Entre os anos de 2004 e 2005 registramos as festas do Congado realizadas em outubro, e as noites de manifesto, em maio. Na festa de maio de 2005 elaborou-se as reflexões abaixo, que dialogam com o fazer criativo da presente pesquisa.

Em noite de “Manifesto da Dança”, como eles mesmos chamam o Congado realizado no dia 12 e 13 de maio, em referência ao dia 13 de maio, dia dos escravos (palavras da comunidade), o povo sai na rua para cantar e dançar ao som dos cantos ancestrais do Congado, festejo que ultrapassa o tempo e parece nos transportar para um outro espaço. Ao visitarmos aquela comunidade vivenciamos uma experiência que transcende as rotinas da vida acadêmica. Entre peles negras, morenas, caboclas e brancas, a mescla de um povo busca sua identidade. Com suas memórias ancestrais, o domínio é do corpo, dos pés no chão de pó e do tilintar das espadas, que cortam o vento, abençoando e abrindo os caminhos dos homens.

Ao vivenciar tais experiências, constata-se um manancial de matrizes dramáticas e artísticas, que podem ser modificadas e adaptadas para a cena, nos propiciando uma “matéria prima” rica em significados, sentidos e contextualizações que dialogam constantemente com nossos mitos de origem, buscando um refletir sobre nossa identidade e sobre novas vias de se criar em dança, sobre a perspectiva Brasil.

Quando se vive um breve momento de pertencer a um outro tempo e espaço, não conhecidos por nossa vã realidade, a vida transforma-se profundamente, em apenas um segundo, sua essência ancestral se revaloriza. Num arrepio, um calafrio - é isso que te dá-, entradas para caminhos que se encontram num outro plano.

Em meio a todas essas informações e sensações, as heranças imateriais nos são doadas, e a entrega dos patrimônios imateriais é a mais pura demonstração de fé, reverência e obediência: canto e dança. Os espaços pertencidos e conquistados se re-elaboram e a interação entre ocupação, relacionamentos e as poéticas simbólicas dos olhares se eternizam em um canto, e naquele momento a dança permite que os corpos sejam atemporais, sem idades, com as mesmas possibilidades de movimento. Dançam, cantam e a ancestralidade cai sobre todos.

Esses e outros relatos e impressões da pesquisa de campo desenvolvida nos anos de pesquisa, pretendem ser transpostas, para uma composição coreográfica que contemple questões da interação espaço, intérprete e público, buscando uma proximidade do fazer artístico aos corpos da platéia, além de propor um constante refletir de nossa identidade e origem.

Naquele ritual, o plano espiritual embebeda todos aqueles que ali estão e, em um certo “estado de Graça”, a vida sai da sua rotina. Percebe-se, que a lida cotidiana, com os pequenos problemas do dia-a dia nos ocupa com coisas tão menores, e seguimos dando a elas tanta importância.

E no exato momento, a dimensão do rito é maior que tudo.

*O tempo de espera, os espaços hierárquicos do Congado, postos que foram construídos a custa de muita dignidade e perseverança, e as interações entre comunidade, a mobilização do povo são forças que resistem e de fato se **MANIFESTAM** para construção de um espaço imaterial da memória que nutre a todos.*

O Congado de São José do Triunfo - “Manifesto da Dança” -, partículas divinas de uma comunidade que une corpo, coração, memória e céu!



METODOLOGIA

Olga Simpson nos conta que estamos vivendo uma sociedade do esquecimento as pessoas não tem mais o tempo da escuta das trocas. O mundo é corrido demais para se ouvir. Ou melhor dizendo ouvir o corpo físico coletivo e individual. A tecnologia aos poucos substitui o tempo do corpo físico, do pulso cardíaco e a vida se estabelece via satélite. Transmutam-se completamente as formas de comunicação, e perpetuação da memória. Por isso é preciso repensar o ouvir, e o verbo, estabelecendo novos meios de registrar as tradições, repensar quais os papéis desta em nossa sociedade contemporânea e como está, que também não é estática, produz Possibilidades de diálogo com nossos questionamentos atuais. Por isso proponho através dessas imagens palavras, uma pesquisa qualitativa, *“sendo ela indutiva, ou seja, desenvolvem-se conceitos, idéias e entendimentos a partir de padrões encontrados nos dados, os quais analisamos as relações humanas, ao invés de coletarmos dados para comprovar teorias, hipóteses e modelos preconcebidos”*. (DIAS, Cláudia, 2000, acesso 27/08/2006).

Durante o trabalho buscou-se analisar as relações inter-pessoais, por meio do contato com os congadeiros de São José do Triunfo, a comunidade Ganga Zumba, com os intérpretes e o público, e através de discussões pessoais, que trouxeram de forma subjetiva as matrizes da manifestação popular estudada, e como a mesma manifesta seus sentidos nos diferentes territórios, permeando ritual, real e virtual. Como registro e instrumento para a coleta de dados foi criado, pelo grupo de pesquisa GENGIBRE (2005), um memorial descritivo e um acervo de fotos e vídeos, onde se registrou toda a memória oral, os símbolos, cantos e danças do Congado. Todo esse material advindo do campo, somado as experiências corporais no meio das manifestações populares do congado, auxiliou-nos no processo de criação. Consistiram em encontros, com a finalidade de desenvolver a produção e a montagem de Rosarina: contas que contam memórias, a Performance, trazendo assim, as experiências práticas e reflexivas de cada intérprete e direção, aliadas a todos os elementos essenciais de uma montagem cênica.

Uma prática analítica do tipo rizoma procura analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros, pois a análise lingüística que se fecha sobre a própria linguagem só o faz *“em uma função de impotência”*. (DELEUZE e GUATARRI, 2004,p 16)

Portando nosso foco durante a pesquisa era específico porém , múltiplo, alinhavando cada foco indicado em uma rede de informações a serem apresentadas na forma da performance e do presente trabalho escrito.

Isto equivale a dizer que estaríamos, neste caso, subordinando linguagem à linguagem apenas, definindo-a ao mesmo tempo como ponto central e elemento local. Uma analítica rizomática, ao contrário, procurar *“estabelecer conexões transversais entre os estratos e os níveis, sem centrá-los ou cercá-lo, mas atravessando-os, conectando-os”*. (GUATARRI e ROLNIK, 1986,p 322)

Por meio da construção dessa rede de relações através da experiência vivida por cada integrante subsidiamos a análise, interpretação e síntese da pesquisa fenomenológica, feita por meio de leituras,apreciação das imagens, vídeos, entrevistas, discussões, e reflexões.

A fenomenologia permite-nos rever o mundo e suas relações através do entendimento a respeito das coisas mais básicas; como nossa compreensão de homem e de mundo. Focando-se no fenômeno, que neste caso são as matrizes simbólicas e míticas do Congado e suas relações com a vida e arte contemporânea.

A fenomenologia, vista sob a ótica de PONTY,M,1999,p02, é a [...]“filosofia que repõe a existência, e não pensa que se possa compreender o ser humano e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’”. O autor rejeita dualidade e entende que a ambiguidade existente na condição humana,tenta superar a própria dicotomia entre objetividade e subjetividade, estabelecendo a percepção como foco da consciência e elegendo a vivência junto as pessoas, primeiramente uma compreensão vinculada ao corpo, ou seja, corpórea, e só a partir daí então a mesma será refletida.

Esse processo é nítido em nossa metodologia e será visto e revisto no decorrer de cada módulo.

A formação histórica do povo brasileiro explica um traço especial, ainda que não exclusivo, da atual cultura no Brasil: - a sua forte tendência para o sincretismo. O 'brasileirismo' pode caracterizar-se através de uma capacidade particular pela arte combinatória, por uma arguta capacidade de misturar, de mesclar tudo, de articular o um e o múltiplo, de trabalhar com a lógica da inclusão, enfim, de privilegiar a diversidade, a variedade e a complementariedade.

Clodovis Boff ,1995

JUSTIFICANDO E OBJETIVANDO

A importância de pesquisar cultura popular reside no entendimento coletivo de que é necessário valorizar o saber local e dar ouvidos a suas vozes, sem apropriar-se de seus bens culturais.

Partindo das pesquisas sobre corpo e ancestralidade, de Inacyra F. dos Santos e a pesquisa sobre, memória e história oral de Von Simpson, juntamente as leituras e discussões do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em cultura Popular – Gengibre , constata-se que; a memória imaterial dos povos primitivos é a grande responsável pela formação da identidade, pelo corpo e cultura brasileira. Registrá-la e estudá-la serão sem dúvida auxílios nos processos reflexivos em busca de uma nova compreensão e diálogo com nossos múltiplos contextos globais e locais em tempos de contemporaneidade.

Aliado a essas justificativas, o objetivo desta reflexão contempla os aspectos expressivos e simbólicos das danças populares brasileiras e suas itinerâncias e inter-heranças no processo de criação em dança contemporânea.

O estudo do Congado, o respeito pela memória dessa comunidade, e o diálogo com suas matrizes africanas, nos fortalecem enquanto nação brasileira ajudando-nos a compreender melhor, nossos hábitos, e nossa própria cultura valorizando as nossas diversidades.

O constante pensar e dançar as tradições dos cantos e danças do Congado mineiro, nos possibilita uma imersão no imaginário cultural e nos antigos valores de nosso povo, transpondo esses mesmos valores, para o universo da dança contemporânea, propondo outras possibilidades de diálogo entre o popular, sua tradições, e contextos.

Outro aspecto a ser apontado, é que o Congado de São José do Triunfo, é realizado como ato de fé e não espetáculo artístico. Nesta comunidade grande parte do manancial das tradições produzidas vêm por histórias de corpos e tradições negras. Que tem sua força artística e dramática arraigada nas tradições ancestrais e na fé daquele povo. É possível constatar uma riqueza de valores estéticos e artísticos na manifestação, porém não há intencionalidade da comunidade em espetacularizar a mesma. Assim sendo, na releitura artística construída com matrizes deste mesmo Congado, buscar-se-á uma reinterpretação estética do rito, deixando os aspectos sincréticos do rito a margem da proposta artística.

A releitura desse congado propõe, ampliar a reflexão acima, adaptando a estética do festejo e seus sub-textos a um processo de criação em dança, que busca estabelecer pontes entre a dança contemporânea e as danças populares, entre academia e comunidade, retratando as narrativas daquela irmandade pelo viés de uma outra linguagem a ser construída com os diferentes “sotaques”. Somatória de culturas que poderão convergir para uma mesma reflexão e questionamento de nossa identidade cultural. Contemplando abordagens míticas, simbólicas e sensíveis, no espaço tempo, independente de classes sociais, etnia e ou religiosidade.

Portanto a Arte enquanto linguagem do sensível, nos possibilitará esta vivência rica em conteúdos históricos sociais da constituição do ser brasileiro, e de seus aspectos originários.

Objetivando especificamente através do apreciar, analisar, registrar e refletir sobre a manifestação e o rito do Congado, como essa rede de informações contribuem no processo de composição coreográfica e de um espetáculo cênico, resultante em uma performance em dança contemporânea. Performance que sugere a leitura artística do rito, poetizando o sensível da manifestação, para o corpo e espaço cênico contemporâneo.

Partindo das concepções de espaço, de dança e do sensível, no rito, nos embasaremos nos teóricos Deleuze e Guatarri, buscando a transposição desses conceitos para a criação coreográfica e cênica de uma performance. Construindo uma rede de relações e significados instrumentalizando outras propostas em processos de criação artística.

Uma prática analítica do tipo rizoma procura analisar a linguagem efetuando uma descentralização sobre outras dimensões e outros registros, pois a análise lingüística que se fecha sobre a própria linguagem só o faz “em uma função de impotência”.

(DELEUZE e GUATARRI, 2004,p16)

Olga Von Simson (1997) nos conta que estamos vivendo uma sociedade do esquecimento, as pessoas não tem mais o tempo da escuta das trocas. O mundo é corrido demais para se ouvir. Ou melhor dizendo ouvir o corpo físico coletivo e individual. A tecnologia aos poucos substitui o tempo do corpo físico, do pulso cardíaco e a vida se estabelece via satélite. Transmutam-se completamente as formas de comunicação, e perpetuação da memória. Por isso é preciso repensar o ouvir, e o verbo, estabelecendo novos meios de registrar as tradições, repensar quais os papéis desta em nossa sociedade contemporânea e como esta que também não é estática produz possibilidade de diálogo com nossos questionamentos atuais.

[...]Uma analítica rizomática, procura “estabelecer conexões transversais entre os estratos e os níveis, sem centrá-los ou cercá-lo, mas atravessando-os, conectando-os”. (GUATARRI e ROLNIK, 1986, p 322)

As imagens deste trabalho foram realizadas por mim durante a pesquisa de campo, contem fotos, desenhos e gravuras, que procuram apresentar as imagens nos contextos vivenciados, e articulá-las com o texto. Propiciando outros elementos para o imaginário do leitor.

RITUAL REAL E VIRTUAL: O SABER RIZOMÁTICO DE UMA TRADIÇÃO



O saber rizomático de uma tradição

Inspirada no próprio saber do povo “folklore” - costume me referir ao aprendizado das tradições orais ,como aquela brincadeira de crianças, chamada telefone sem fio.

Ali, imersos na palavra, crianças contam e recontam suas compreensões uns aos outros, gerando uma tensão que aprisiona a todos e ao final será traduzida em mensagem, e avaliada como tal.

O mesmo acontece, ao nos perguntarmos acerca da pesquisa que pretende ter como objeto o saber popular. Nele estão contidos todos os elementos necessários para o jogo e para a criação de tensão, que causa de certa forma a expectativa e a atenção ao tema, até que se absorva a mensagem. Certa ou equivocada, porém sem deixar de ser mensagem.

Como no próprio brincar a oralidade transformadora do saber primeiro,vai moldando a palavra, metamorfoseando a mensagem do emissor criador. Tornando a mensagem final, a portadora da “ mensagem-verdade”, produzida naquele momento.

Portanto falando-se de pesquisa com base em imagens, oralidade e memória, é complexo falar de dados absolutos. Pois cada um destes são puro mover, transformam-se a cada narrativa e reconstroem-se nas palavras de seu mediador e suas próprias projeções, pois a cada fala a história contada se reconstrói. E por sua vez, amplia-se o diálogo, através das projeções do pesquisador e do público ao fruir a obra. Possibilitando um refletir da reconstrução de nossa identidade cultural.

Se fossemos criar um esquema visual da brincadeira do telefone sem fio, acabaríamos por se assemelhar com um rizoma.

Não podemos negar que a América em sua trajetória histórica, é aquela em que o europeu branco da elite dominante , macho perdeu sua civilidade no terror de suas conquistas, ao longo de nossas costas litorâneas, conquistando os povos que aqui habitavam. Originando uma mescla de culturas híbridas desde nossos primórdios, raízes.Assim sendo a América torna-se,”(...)ao mesmo tempo árvore e rizoma”.

(DELEUZE e GUATTARI, 2004: 31)

Desterritorialização, territorialização e reterritorialização, permeiam nossos corpus culturais desde nossa colonização. Refletindo um “modos vivente”, nada estático.

Ao focarmos nessas concepções, no viver contemporâneo, percebemos que a idéia de raiz única originária, não é suficiente para explicar as complexidades contemporâneas de comunicação e propagação cultural, seja ela popular ou não.

Portanto, acredito que a melhor forma de ilustrar, nosso processos atuais de tradição oral nas manifestações populares, e na descrição do processo criativo em dança contemporânea do presente trabalho, seja explicando a idéia de rizoma.

RIZOMA é uma raiz que não é única, e que não preenche apenas um mesmo espaço se mantendo estática. Rizoma é uma espécie de raiz que esta em metamorfose constante, transformando-se em outras raízes, desconectando-se ou não de seu eixo, tornando-se ela mesma um outro eixo, para que dela saiam outros rizomas.

No dicionário botânico encontramos a definição abaixo:

Em botânica, chama-se rizoma a um tipo de caule que algumas plantas verdes possuem, que cresce horizontalmente, muitas vezes subterrâneo, mas podendo também ter porções aéreas. O caule do Lírio e da bananeira são totalmente subterrâneos, mas certos fetos desenvolvem rizomas parcialmente aéreos. Certos rizomas, como em várias de capim (gramíneas), servem como órgãos de reprodução vegetativa ou assexuada, desenvolvendo raízes e caules aéreos nos seus nós. Noutros casos, o rizoma pode servir como órgão de reserva de energia, na forma de amido, tornando-se tuberoso, mas com uma estrutura diferente de um tubérculo.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. Os rizomas ainda podem ser transportados para outro território distante de seu caule, que continuará crescendo. Ou seja, mesmo passando por uma desterritorialização, territorialização ou reteriorização, ele não se esgota, continua se recriando e possibilitando novos rizomas.

Associação claramente possível dos povos africanos transplantados para as Américas.

É interessante destacar que os rizomas, são também subterrâneos, ou periféricos, ou seja, crescem sob a terra, lançando-se esporadicamente para fora dela, para que se criem novos rizomas, podem também serem transportados por intermediários (abelhas, vento e outros) e se reorganizarem em troncos de árvores ou em outras superfícies, se enraizando subterraneamente de novo.



Assim como nas tradições populares brasileiras, que segundo Olga Von Simpson (1997), essas se perpetuam através das memórias subterrâneas, das memórias coletivas da comunidade ou através da memória individual de um ancião da memória, detentor dos saberes ancestrais.

Vale destacar que em sua maioria as tradições das manifestações populares brasileiras, são marginais e também periféricas da nossa sociedade, permeando subterraneamente toda nossa cultura, sem que as elites assumam suas influências em nosso cotidiano (exceto quando interessa ao capital da indústria cultural).

Esse paralelo das manifestações populares brasileiras e o rizoma, nos possibilita inúmeras relações que pretendem ser desenvolvidas mais profundamente, nos tópicos a seguir.

Para tanto é importante que fique claro que a árvore é filiação, corre para o fundo da terra e para cima, porém é estática, mas o rizoma é aliança, rizoma é a possibilidade da rede de conexões e resistência, é a possibilidade de inúmeras re-interpretações, é a reinvenção do mesmo, é a multiplicidade sem a descaracterização da essência.

GENGIBRE

“.....Eu danço por que isso é uma raiz,né!? Isso é uma cultura negra, isso num deve acabar.Raiz que acaba,acaba tudo,né?Se perder a raiz,cabou o fruto.”

Fala final do Rei do Meio do Congado no vídeo documentário Gengibre

O curta metragem Gengibre, referente à pesquisa de campo desenvolvido neste trabalho, finaliza-se com a frase acima, comprovando a idéia dominante da “raiz- árvore” em nosso contexto ocidental.

Ao ampliar as pesquisas e as mentalidades relacionadas as manifestações populares brasileiras e suas influências no processo de criação da dança contemporânea no Brasil, proponho uma reflexão sobre as “raízes rizomáticas”, associando-a a imagem do gengibre, nome originário do Grupo interdisciplinar de pesquisa, sobre manifestações populares brasileiras, do qual sou fundadora, e do curta metragem de dezessete minutos, desenvolvido pelo mesmo.

Aplicando os mesmos preceitos citados anteriormente, pretende-se com a idéia da palavra gengibre, referir-se a esse contexto rizomático, no auxílio e desenvolvimento de um pensamento sobre as tradições populares brasileiras, mais híbrido, menos estático e excludente, pronto para elaborar, re- elaborar e manter viva as tradições de nossa cultura brasileira em contextos contemporâneos. Exemplificando melhor o saber rizomático de uma tradição:

- a relação da tradição popular brasileira do Congado de São José do Triunfo, e suas relações com o processo criativo em danças brasileiras, e como desenvolveu-se tais compreensões.

Dividir-se-á o presente livreto em três diferentes contextos: ritual ,real e virtual



RITUAL

Ancestralidade: o espaço do mito e sua a – temporalidade no saber popular do congado

O Mito é como um organismo: desenvolve-se, transforma-se e se renova sem cessar. É o poeta que realiza essa transformação. Mas não a realiza em obediência a um simples desejo arbitrário. O poeta estrutura uma nova forma de vida para o seu tempo e interpreta o mito de acordo com as suas novas evidências interiores. O mito só se mantém vivo por meio da contínua metamorfose da sua idéia. Mas a idéia nova é transportada pelo veículo seguro do mito. Isto já é válido para a relação do poeta com a tradição, na epopéia homérica.

Jaeger , Werner

Relacionando o conceito de mito proposto acima, podemos perceber que o mito pode ser explicado sob a mesma perspectiva rizomática citada anteriormente.

Portanto pretende-se aqui, discutir a dimensão do Mito no contexto ritual e nos contextos vividos no panorama da história da dança, enquanto suporte para os processos de criação em dança contemporânea.

Dentro de toda história das civilizações e das culturas dos diferentes povos, o mito sempre ocupou um papel de destaque na formação do pensamento humano e na adoção de condutas, a medida que fomos evoluindo percebe-se um desprendimento, ou uma tendência de empurrarmos os aspectos míticos de nosso viver para planos subterrâneos de nossa contemporaneidade.

“Supõe-se que o comportamento mítico das antigas colônias desaparecerá depois que estas adquiriram sua independência política.”, (Eliade,M.1972; 9). O autor continua afirmando que afastar-nos de nossa essência mítica não nos ajudará a compreender nem nosso passado , nem vislumbrarmos uma idéia de futuro.

Isto por que o mito, ocupa uma dimensão enorme de nossa formação cultural. E defini-lo é tarefa árdua, pois muitos o interpretaram e ainda teorizam a seu respeito.

Na presente pesquisa optamos pela definição abaixo:

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É: sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas, do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fez no tempo prestigioso dos primórdios. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É: essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais, que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e dependente de sua cultura.

(Eliade M , 1972:11)

Entretanto os mitos, ao serem transpostos no tempo e espaço através da memória e da oralidade de um povo, se deformam sem perder sua essência, exatamente como o conceito rizomático, apresentado do gengibre.

No congado de São José do Triunfo o mito que permeia a manifestação do Congado, é contado a nós, por seus integrantes mais idosos, líderes daquela comunidade. É esse o mito que dá sentido ao Congado de São José Do Triunfo e que traz relevância para tudo aquilo que acontece ainda hoje, transmitindo valores, princípios, crenças para aquela comunidade.

Santos, Inaicyra (2001), afirma que o mito é importante como instrumento de comunicação de uma cultura. No contexto do Congado é evidente a reverência e a tradição, que permeia todos os atos dos fazeres vinculados a festa, demonstrando-nos como a oralidade da forma à cultura, e a perpetua arraigando-a através do mito, os fazeres do Congado.

Voltando ao aspecto mítico do Congado de Nossa Senhora do Rosário de São José do Triunfo – MG, conta-se que foi formado por Chico Rei -Francisco da Natividade, um dos escravos vindo da África, que em suas horas de folga da escravidão, formou uma irmandade dos pretos, vindo a se organizar como Congado. Segundo a crença da população local, Nossa Senhora do Rosário foi encontrada em uma gruta. Os brancos foram buscá-la para levá-la para a igreja, com padres, banda de música, e a Santa “não aceitou” e voltou para a gruta. Então, Chico Rei reúne seu grupo de Congado com pau, tambores, lata, saia de côco, penacho na cabeça, cantando e dançando para buscá-la e retirá-la da gruta.

Sr. Dola e seu Sr. Zeca, guardiões do Congado de São José do Triunfo, narram o fato mítico com as seguintes palavras:

*“ Quando chegaram à gruta a Santa estava sentada na pedra.
Ela “deu de balanciá” e eles cantaram para ela:
“Ô Maria, Ô Maria, nós viemos te buscar, Maria”.
Pegaram ela e levaram para a Igreja cantando:
“Desimbaraiá, desimbaraiá, (bis)
Só Deus é quem sabe desimbaraiá”*

No mito contado, após a condução da Santa realizada pelos negros, esta permanece na igreja, demonstrando a aceitação do rito realizado pelos negros, com todo o caráter da pobreza e das diferenças deste grupo em relação aos brancos. Assim somente os negros foram capazes de levá-la ao altar, tornando-se esta a padroeira dos congadeiros de São José Do Triunfo.

Logo toda vez que se realiza o Ritual do Congado de São José Do Triunfo, estes rememoram o mito de Nossa Sr do Rosário, dançando e cantando em reverência a mesma.

Constata-se na manifestação do Congado de São José Do Triunfo e em muitas outras manifestações populares brasileiras a trama de relações míticas com os Ritos de celebração das festas.

“Não se pode realizar um ritual, a menos que se conheça a sua origem, isto é, o mito que narra como ele foi efetuado pela primeira vez. Não se sabe de onde vem a dança, Não se deve falar a respeito. Se se ignora a origem da dança, Não se pode dançar.”

(Vienna Modling, 1995:87)

Fazendo uma conexão com a citação acima e transpondo-a para a contemporaneidade, é possível constatar e relacionar tais fatos ao contexto da história da dança, principalmente em se tratando de danças, onde seus protagonistas utilizam como meio seus próprios corpos que são permeados de cultura e de suas próprias histórias míticas e ancestrais.

Santos, Inaicyrá, (2001), acerca do corpo e a ancestralidade afirma, *“No contexto simbólico, os mitos transmitem os valores, os princípios, as crenças, os ritos reforçam, moldam a vida da comunidade, onde a função da arte é de presentificar a força da natureza ou a de um ancestral.”*

A ancestralidade está ligada aos nossos antepassados e as heranças imateriais que estes nos deixaram, através da cultura e de nossos corpos, portanto ao o utilizarmos em nossas rotinas diárias, imprimimos nossos saberes ancestrais nas ações cotidianas, ainda que inconscientemente.

Deleuze e Guattari, 1988, ao analisarem a relação paciente e psicanalista, afirmam que *“A melhor posição para se ouvir o inconsciente não consiste necessariamente em ficar sentado atrás de um divã.”* (GUATTARI, 1988:189). O que procuro exemplificar com isto, é que o mito na história da humanidade, e a forma em que estes permeiam todas as civilizações desde seu princípio até na contemporaneidade (ainda que por vias subterrâneas e menos explícitas), nos provê, um rico elemento para que o inconsciente se manifeste e dele brotem novos sentidos e conexões para criarem e recriarem outros conceitos em diferentes níveis dos saberes, ampliando as formas de ver e representar nossa existência.

*“... Não há dúvida de que o destino do gênero humano é tocado pelos mitos, que influenciam suas decisões, tamanho é seu poder de difusão e de multiplicidade de formas de representação.”
(Eliade M, 1972:16)*

Portanto o saber do povo, através da transmissão de suas tradições míticas orais, de seus cantos, alimentos, ritos e na presente pesquisa essencialmente na dança do Congado, possibilitam sabiamente um articular com o inconsciente e a ancestralidade.

Carl Jung (1875-1961), afirma em suas teorias que inconsciente e sonho são essenciais para a compreensão do mundo e de nós mesmos, assim sendo, ao fazermos uso dos mitos em nosso cotidiano deixamos um canal para que o inconsciente se articule com nossas histórias ancestrais, temos aí uma via de reflexão ação-poderosa nos processos de criação em dança contemporânea.

O caráter mais profundo do mito – em instâncias psicológicas – é o poder que ele tem sobre nós, em geral involuntário, atrelado à trama da civilização. Assim visto, o mito passa a exercer um poder de coerção sobre os que nele se identificam. Seu enunciado desarma as instâncias críticas, reduz ao silêncio à razão, e opera com a imaginação a criação de novos elementos representacionais que nos tocam de maneira profunda, [...] O mito é uma construção social, histórica e ancestral, se ainda se quiser, uma imagem arcaica de nosso inconsciente... O mito é nosso arquétipo, diria Jung; ou nosso reflexo no espelho do inconsciente, afirma Lacan.
(Rogemont D, 2003:28)

Roger Bastide, 1948, apud Rank, considera o mito um sonho coletivo de um povo, a diferença que este destaca, é que o sonho é individual, e o mito é coletivo. Logo, o sonho é a expressão da libido pessoal, enquanto que o mito é a libido dos povos. Vale destacar o papel dessas libidos, e o quanto as mesmas se “IN-corporam”, dentro das culturas, principalmente as contemporâneas.

Daolio, 1994 nos fala que, “O homem, por meio do seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração”. Ao assimilarmos a cultura de um determinado povo absorvemos toda uma rede de valores e regras conscientes e inconscientes, corporais e ancestrais.

Se partirmos do princípio de que cultura para Bosi (1992) , é tudo que está sobre a terra e abaixo da mesma, ou seja, tanto a cultura do cultivo dos alimentos que estão sobre a terra , as ações, os moveres, quanto os ensinamentos dos mitos e tradições de nossos antepassados que estão sob a terra, os pensares e a maneira de perceber o inconsciente produzido pela mesma. Nos deparamos com o próprio conceito de Corpo e Ancestralidade de Santos, Inaicyr (2002), estabelecendo a forte ligação que o corpo e seus moveres, exercem na maneira de interagir com o mundo e significá-lo através de seus mitos , e por sua vez, como a oralidade, perpetuada nas tradições, cantos , danças e mitos , são geradoras de um mover que “inCORPOra” tal ancestralidade.

Essas incorporações são produto do trabalho e dos valores vigentes no espaço, comunidade que aquele indivíduo se desenvolveu. O corpo vai assimilando essas marcas, e segundo sua cultura ancestral as carrega em seu corpo, ainda que inconscientemente. Assim a cultura e a ancestralidade, podem ser uma maneira pela qual o homem encontra a si mesmo, encontra o mundo (o outro) e se vê (articulando-se nele).

No contexto do Congado e na Cultura Africana, Leda Martins, (1997: 18) bem ilustra a idéia acima:

Em sua execução e repetição, o ritual evocaria, para o africano, um desses momentos sagrados da tradição, no qual o grupo está em relação direta com o seu meio e enfrenta as grandes instâncias da vida, recriando e traduzindo práticas ancestrais e formas de expressão imemoriais.

Por que sagrado e cultura, em comunidades que preservam suas tradições, não se dissociam. O viver, reflete suas crenças permeadas de mitos, que por sua vez refletem seus ritos, a sua cultura e ancestralidade.

Como mito, ancestralidade, cultura, memória, oralidade estão intrinsicamente ligadas ao Ritual ao corpo e espaço, justifica-se assim a dimensão a-temporal e rizomática tanto nos saberes das danças populares, quanto no contexto das danças contemporâneas.

A origem etimológica da palavra mito advém do grego: mythos, derivado de dois verbos: mytheyo (contar, narrar, falar alguma coisa para outros) e mytheo (conversar, contar, anunciar, nomear, designar). Para os gregos, mito é um discurso pronunciado, ou proferido, para ouvintes que recebem como verdadeira a narrativa, porque confiam naquele que a narra. No ponto de vista histórico, sobretudo na hermenêutica, o mito pode distinguir-se em três pontos de vista: o de uma forma atenuada de intelectualidade, uma forma autônoma de pensamento ou de vida, e como um instrumento de controle social.

Chauí, Marilena

Ao refletir as relações entre mito e dança, mergulhamos na história da dança e nas memórias de seus pesquisadores, os quais nos trazem a constatação de que independente dos períodos históricos e ou da diversidade dos estilos e estéticas da dança produzidos nos séculos passados, verifica-se o quanto os mitos permeiam e ou acompanham as tradições ou as vanguardas do processo criativo em dança, como uma seta que corta os diferentes platôs históricos nos diferentes contextos vividos.



O contraponto dos Rizomas

No mundo da dança, é comum vermos nitidamente, as concepções dos fazeres técnicos e criativos, arraigadas ao formato de dança teatral - “acadêmica clássica.”

Os coreógrafos e intérpretes podem ser múltiplos em repertórios de variadas técnicas corporais. Porém dificilmente disponibilizam seus corpos para linguagens em danças populares brasileiras. Pelo fato, destas ainda se encontrarem nas áreas periféricas da cultura, as “relações de poder” e de valores na dança ainda se associam fortemente a uma performance técnica vinculada aos valores da cultura renascentista e romântica européia, ou na vanguarda hoje já estática e formatada dos modernistas norte-americanos, em sua maioria de elite, mantendo-se fiel ao perfil de nossos conquistadores, que impuseram e ainda impõem, seus dogmas e sua cultura no modo de vida dos nativos aqui vigentes.

A dança apreciada e consumida pela elite dominante, perpetua-se ainda hoje na contemporaneidade, por mais eclética e ousada a dança no formato teatral, ainda é privilégio de poucos. Ficando restringido aos de menos posse, as danças ditas populares.

É fácil constatar o abismo que divide a dança popular da dança teatral, e seus respectivos intérpretes e públicos. Porém ao olharmos a história da dança sobre uma perspectiva outra, procurando as redes de relações entre elas, e como os mitos da humanidade as permeiam, é possível notar a “*Trama da ancestralidade*” de suas essências comuns.

Há ainda muitas outras idéias equivocadas a cerca das manifestações populares, limitando-as apenas a reproduções folclóricas, transposições de ritos para o palco sem um tratamento artístico, descaracterizando a identidade do rito e também da dança teatral. Não contemplando nenhum dos estudos propostos.

A lista de fatores, que cria o abismo entre as danças populares e as danças teatrais, segue com um número infindo de diferenças, e equívocos.

Sendo assim, proponho na presente pesquisa a construção de reflexões e fazeres capazes de pensar a dança popular brasileira e a dança teatral na cena da contemporaneidade. Importando mais que enumerar seus equívocos, dicotomias e suas diferenças, propor o diálogo e as inúmeras possibilidades entre as mesmas.

A descrição dos pensamentos do Anti-Édipo, nos Mil Platôs, apresentada Delleuze e Guatarri (2004), é de uma preocupação de outra ordem: *“o que se propõe com os “platôs” é justamente esta tentativa, a de constituir um pensamento que se efetue através do “múltiplo” - e não a partir de uma lógica binária, dualista, do tipo “um-dois”, “sujeito-objeto”, que se efetue por dicotomia, tal como vemos na psicanálise, na lingüística e na informática -, de modo a construir uma teoria das multiplicidades que fosse imanente, que colocasse propostas concretas de pensamento ao invés de simplesmente se limitar à crítica da psicanálise.”*

Na sequência, será iniciada uma narrativa que dialoga com as impressões do momento real, vividos, durante os dois anos de pesquisa de campo, assim sendo, a narrativa a seguir, reflete as impressões vividas e observadas na realidade da comunidade, sob a perspectiva do sensível e não tendo em primeiro plano os aspectos racionais. Deu-se ênfase, na poética dos sentidos vivenciados dentro do espaço real do Rito do Congado de São José do Triunfo. Permitindo um fruir artístico da manifestação articulados aos meus olhares estéticos e artísticos, visando a concepção de um espetáculo em dança contemporânea inspirado nas manifestações brasileiras.



REAL O CAMPO DA VIVENCIA

Manifesto da Dança do Congado de SJT: valores estéticos e artísticos



5..Fitas flores fotos
 Grãos água coração
 asas água penas
 cérebro
 Água
 Imagem fogo vela
 roupa coroa espada
 força vida mastro
 Passado presente futuro
 Relações de poder
 Persistência
 Resistência
 Desistência
 Esquecimento
 Memória tradição
 oralidad

Perpetuação apropriação
 memória
 Contemporaneidade
 Futuro
 real virtual ritual

Passos do congado
 Símbolo Signo
 Dança corpo movimento
 Tempo espaço fluência
 peso
 Música
 Canto chuva
 Flores
 Campo de flores
 Campo de chuva
 Terreno fértil
 Semente
 Feijão milho
 Tambores
 Pele
 Pele do tambor

Macho e fêmea

Espada
 Paus
 Capa
 Passos
 Saltos
 Força

Raízes
 Argila
 Fogo
 Círculo ciclos vida
 Velhice meio inícios
 Ritos de passagem

Ritos
 Ritos de memória
 Diálogos

Construção
 contemporânea da
 dança

**Construção
 contemporânea
 do popular
 Construção
 troca diálogos
 pontes passos
 dança
 ritmo pulso
 corAÇÃO
 Coração sentido
 tato olfato
 paladar visão
 Pele presença
 Ausência
 Persistência
 Assistência
 Intangência
 Matéria
 Metafísico
 Corpo
 Inconsciente
 DANÇA**

O ESPAÇO DO HOMEM,
ESPAÇO DAS CORTINAS
ESPAÇO DO CÍRCULO
DA CAMINHADA
ESPAÇO DO CORTEJO
espaço das imagens,
ESPAÇO do público
ESPAÇO DA DANÇA
ESPAÇO DO PASSO,
DO ANDAIME, DO DATA
ESPAÇO DA GRAMA,
ESPAÇO DO CONCRETO
ESPAÇO
Ex PASSO

PASSO
PASSO
ESSE PASSO
Esse passo passado
ESPAÇO
PASSADO FUTURO PRESENTE
rel
Congo
Rainha
Com
Com Go
Conga



NESTE MOMENTO TRAGO OS SENTIMENTO QUE ME
TOCARAM NA VIVÊNCIA REAL A CAMPO...

Entre ventos e sombras, o Triunfo de corpos negros resistem
ao esquecimento envolto em suas tradições.

Dia de manifesto a fé se mistura com a matéria, e a carne
acolhe os planos mais abstratos de arte e expressões.

Os tambores tocam se misturando ao ritmo de nosso órgão
cardíaco, e o respirar torna-se puro fluxo energético de
perpetuação das identidades. Dando vida as histórias contadas
pelos antigos pela cadência, força, espaço e leveza, através do
corpo canto e dança.

Tempo, espaço, peso e fluência toda a técnica está lá, mesmo
não estando.

Toda a verdade daqueles corpos viventes, pulsa pura
memória.

Que diferentemente do habitual, não se esgota naquele tempo
e espaço, mas perpetua-se metafisicamente através da Arte.

Ali diferentemente da independência e auto-suficiência, tão
almejada por nós na contemporaneidade, não há o eu individual,
mas há um eu coletivo, criador e perpetuador das memórias,
tradições e ancestralidade daquele povo.

Um coletivo que mesmo com o nós, preserva o “Eu essencial”
e comparte sem se esquecer de si, sem se esquecer dos
outros.

E outros esses todos, aos outros da carne e da memória.







O Dança permeia os corpos, que são perpassados pela memória, que transitam no tempo espaço e que constroem os sentidos do real daquele contexto, do que é essencial naquela comunidade.

No rito, toda as penas, lamúrias e dores do viver, são explicados e dão um basta nos infintos questionamentos pós-modernos da cidade. Nos dizendo silenciosamente, que precisamos de muito pouco para viver, nos lembrando o quanto já foi intensamente árdua a vida e o trabalho no passado.

O encontro desses fazeres no rito, dão sentido ao dia-a-dia daquela comunidade e motivam o viver. Através da fé manifestada, perpetua-se também a gratidão pelas conquistas alcançadas. Sem as lamúrias da urbanidade.

O Rito na sua ação, no momento em que é constituído em moveres, com todos os seus integrantes, seus sons, suas danças, percursos e discursos, transforma-se em algo maior que a própria fé. Se é que isso é possível?

Maior, pois suas subjetividades simbólicas e estéticas, são tão poéticas e inexprimíveis, quanto os desígnos religiosos, porém não se limita somente a isto. Alia-se a esses fatores, uma rede de relações, estabelecidas através dos sentidos desenvolvidos em diferentes contextos, que abrangem múltiplos fatores de nossa sociedade contemporânea.

Assim sendo reúnem-se naquele espaço vários



corpos, com diferentes idades, formações, atividades físicas e intelectuais.

O “comum” no senso da comunidade, permite a inclusão, e todos que respeitam e se permitem abrir-se para planos menos concretos, sem grandes necessidades de razões e verdade soberanas, tem a oportunidade de imergirem naquela cultura ancestral, por que no momento do Rito não existem palavras explicativas da tradição, há apenas os sentidos.

E é esse não saber teórico, tão efetivamente buscado em nossas vivências cotidianas, que permite que o Rito torne-se compreensível. Pois primeiramente ao ser tocado pela manifestação popular, as reverberações das imagens, das danças e cantos produzidos, ecoam dentro de nós, e nos fazem rememorar nossas essências, permitindo uma reflexão que re-valoriza e questiona nossas próprias identidades e escolhas.

Não há intenção por parte da comunidade, que ocorra toda essa gama de sentidos estéticos e simbólicos. Eles apenas se formam. Assim como sementes anteriormente depositadas em solo fértil ou não, germinam com múltiplas formas e possibilidades, algumas vingam outras secam .

Destaco que estas “sementes” podem ser também apreciadas por uns e ignoradas por outros.

Assim, a manifestação deste povo aliada aos fazeres estéticos inconscientes, das mãos



que semeiam sentidos, resguardam-se do esquecimento. Propiciando á olhares estrangeiros como os meus, uma beleza descontextualizada da fé, e da técnica, porém por seu poder artístico, causa-nos tanta perplexidade quanto as performances de dança teatral e comoção pelo fato de serem, tão verídicas quanto as emoções vivenciadas pelas experiências do Rito !



VIRTUAL

Diálogos possíveis:

Itinerâncias e inter heranças na dança contemporânea e nas tradições populares brasileiras



“O arco ficou tenso e as flechas foram lançadas, cabe a nós agarrá-las e atirá-las para novos rumo, para alvos ainda mais distantes.”

*NIETZSCHE
“Além do bem de do mal”*

Como sabemos a contemporaneidade é permeada por redes tecnológicas e virtuais. As espacialidades do mundo virtual, estederam-se de tal forma que o tempo e espaço tomaram outros formatos que não os concebidos por nossos ancestrais. Hoje é possível estarmos ainda que virtualmente em diferentes tempos e espaços, a Internet, os computadores celulares e as invenções do enorme repertório das máquinas tecnológicas transforma a humanidade em uma aldeia global.

Por sua vez esse mesmo movimento que nos empurra para uma identidade globalizada, nos faz repensar em nossa identidade local, forçando-nos a rever nossos valores e nossas origens.

Diante de tantos apelos globalizantes, é fácil se perder na homogeneidade dos valores tecnológicos virtuais.

Assim sendo constatamos que a contemporaneidade é permeada por redes rizomáticas que interconectam as sociedades nos mais diferentes âmbitos, ampliando conceitos antes muito bem delimitados, dissolvendo as fronteiras-espaciais, deixando o mundo cada vez mais interligado.

“(...) a globalização não é propriamente uma experiência do nosso tempo, mas um processo que se situa na continuidade de uma gênese técnica que tem suas raízes na longa história da modernidade, entendida como ruptura em relação às coações e aos constrangimentos do espaço e do tempo que delimitam a experiência tradicional”.

(SOVIC, Liv; PRADO; AIDAR José Luiz, 2001).

Partindo dessa gênese ocidental de que as raízes da globalização estão na modernidade, proponho uma amplitude rizomática desses olhares sobre o contexto das tradições populares.

DIÁLOGOS POSSÍVEIS: ITINERÂNCIAS E INTER-HERANÇAS NO ESPAÇO TEMPO DAS DANÇAS TRADIÇÃOAIS POPULARES E NA DANÇA TEATRAL.

Como já citado anteriormente, uma das características do rizoma, é uma segunda espécie de conjunto de linhas de uma linha. Assim sendo, relaciono, a condição imposta a nós pela globalização, como uma linha rizomática estendida da própria condição pós – moderna, cuja qual também é conectada a uma linha que acompanha todo o desenvolvimento humano, permeado pelos ritos e mitos ancestrais, como citado no tópico anterior. Portanto por mais distantes que possamos “arremessar nossas flechas”, não é possível esquecermos, do arco propulsor de nossa força, ou seja nossas origens ancestrais.

Assim destaco novamente a idéia de que mesmo em um contexto virtual globalizado, é possível encontrar o local originário, ancestral. Sem retirar destes, seu atributos característicos.

Segundo Hall (1999), particularismos culturais, seja no âmbito sagrado ou social, são realidades no mundo “global” atual.

A partir do final do século XX, as identidades locais, fortalecem-se, um exemplo que é possível detectarmos claramente é a do “racismo cultural” (absolutismo étnico) e na formação de “identidades defensivas”, como a re-identificação com as culturas de origem ou o revival do tradicionalismo cultural, da ortodoxia religiosa e do separatismo político.

A tendência em direção à 'homogeneização global', pois, tem seu paralelo num poderoso revival da 'etnia', algumas vezes de variedades mais híbridas ou simbólicas, mas também frequentemente de variedades exclusivas ou 'essencialistas' [...]

(HALL, S,2004: 42)

Assim sendo, “cada vez que percorremos maiores distâncias enquanto flechas, mais nos lembramos de nosso arco” , quanto mais imersos na globalização mais nos lembramos de nossos valores locais.

Uma observação mais reflexiva sobre o panorama local-mundial, nos assegura a existência de tendências tão múltiplas quanto contraditórias em relação à contemporaneidade, mais uma vez reforçando seu caráter rizomático e sem pré-determinações.

Valorizando a idéia de que não devemos nos ater, a [...] *nem o triunfo do 'global', nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do 'local'* ”, afirma Hall, 2004.

Logo propõem-se nesta pesquisa, o diálogo entre as múltiplas possibilidades das danças tradicionais populares, no caso o Congado , possibilitando uma rede rizomática de múltiplas relações com o processo de criação de danças no contexto contemporâneo. Construindo pontes e linhas rizomáticas, para novas re-leituras míticas, dos processos criativos das danças contemporâneas.

Reforçando a idéia do presente caderno, que enfatiza o quanto somos atravessados e constituídos, em nossos platôs históricos por estas linhas rizomáticas, míticas e ancestrais de nossas origens híbridas brasileiras.

Continuando a reflexão sobre os diálogos da dança contemporânea e as danças nas tradições populares, associando-as mais uma vez, as idéias de Deleuze e Guatarri, 2004, destaca-se que:

Rizoma é o contrário da estrutura, pois esta se apresenta constituída como um “(...)conjunto de pontos e posições que opera por correlações binárias entre os pontos e relações biunívocas entre as posições” (DELEUZE e GUATTARI, 2004: 32)

Logo as limitações das mentalidades equivocadas de raiz e árvore do universo contemporâneo das danças teatrais e tradicionais populares, vigentes na academia e fora dela. Limita nossas concepções de processo criativo em dança, a um conceito de estrutura arbórea, aprisionando a criação artística a um mesmo repertório fixo nas florestas de nossos conhecimentos, arraigados a mentalidade Ocidental.

Aumentando cada vez mais os abismos entre a dança teatral e tradicional popular. Transferindo à estas um juízo de valor e relações de poder, desencadeando disputas e discussões infundadas e constantemente abordadas no meio acadêmico atual, criando e recriando um ciclo repetitivo e vicioso no emaranhado do labirinto dessas disputas.

Portanto, pretende-se associarmos a idéia de rizoma, para que possamos construir, diálogos pertinentes e enriquecedores, na complexidade de nossos patrimônios culturais, sem nos esquecermos da importância do mito

e da ancestralidade.

O rizoma, por sua vez, procede por variação, conquista, captura, é heterogêneo, um mapa “[...] *sempre desmontável, conectável, reversível*”. (DELEUZE e GUATARRI, 2004: 33)

Por conseguinte qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo assim como o diálogo e as possibilidades de conexão das danças tradicionais brasileiras as danças teatrais.

Logrando um convívio descentralizado e menos atribulado entre as partes .

Descentramento do sujeito, negação da genealogia, afirmação de uma heterogênese em oposição à ordem filiativa do modelo de árvore e raiz. O rizoma é distinto disso tudo, pois não fixa pontos nem ordens - há apenas linhas e trajetos de diversas semióticas, estados e coisas, e nada remete necessariamente a outra coisa.... o rizoma é uma produção de inconsciente (individual, dual, coletivo, social), e não uma representação de conteúdos desprovidos de significância e de subjetivação. Fazer um rizoma é traçar estas linhas [...] A esquizo-análise se apresenta como uma tentativa de uma pragmática das linhas, de produção de rizoma, de seus bloqueios nas raízes, suas rupturas em linhas de fuga, a transformação das árvores em rizomas subterrâneos ou aéreos.

(Borges;Cabral,2006:06)

A transformação das mentalidades entre as danças teatrais e as danças tradicionais populares, só serão viáveis através desta amplitude de visões.

Traçando um paralelo com a modernidade, deparamo-nos com a máquina e seu “poder de realização de mão de obra”, assustando os indivíduos que acreditavam , que a máquina poderia substituir o homem.

Porém a aliança estabelecida entre homem e máquina, nos trouxe a este mundo virtual da contemporaneidade em que vivemos, certificando-nos o quanto as trocas rizomáticas são positivas nos nossos contextos vividos.

É a aliança entre o homem e a máquina, (e não a luta contra as mesmas) para constituir outras máquinas que já não são nem um nem outro, mas elementos constitutivos de uma ontologia maquínica no qual tudo é coextensivo a tudo.” (Borges;Cabral,2006:08)

Destacando-se o lema de que tudo é co-extensivo, sugere-se diálogos possíveis, entre os processos criativos nas itinerâncias e inter-heranças no espaço tempo ,das danças tradicionais populares e na dança teatral.

Deleuze afirma que “são os organismos que morrem, não a vida.”, portanto na complexidade mítica da história da humanidade e das danças contidas nelas, parafraseio-o, indicando que [...] **“são as visões e a oralidade que se esgotam, não a ancestralidade”**.

Torna o homem contemporâneo das façanhas que os Deuses efetuaram in illo tempore. A revolta contra a irreversibilidade; do Tempo ajuda o homem a “construir a realidade” e, por outro lado, liberta-o do peso do tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar o seu mundo. A imitação dos gestos paradigmáticos dos Deuses, dos Heróis e Ancestrais míticos não se traduz numa “eterna repetição da mesma coisa”, numa total imobilidade cultural.
(Mircea Eliade, 1972:124)

A seguir propõe-se a narrativa de um processo de criação em dança contemporânea, inspirada nos saberes que permeiam o Ritual da Dança do Congado , seus sentidos míticos simbólicos e ancestrais, traduzindo-os para uma linguagem artística e estética dos conteúdos desenvolvidos em dança teatral.

É importante notar que tais processos não se fixarão na reprodução do mito, nas discussões de seus valores sincréticos rituais, originários ou religiosos.

Não se pretenderá transpor o ritual para cena, por que este é único, a multiplicidade dos fazeres artísticos, poéticos e simbólicos do rito, nos nutrem criativamente. Possibilitando-nos transcendê-los, não no sentido de superioridade, mas no sentido de metamorfose, através das interconexões híbridas com os múltiplos elementos do mito, da dança, dos cantos, das relações e do inconsciente.

A Dança transcenderá o congado real, por que não pretende reproduzi-lo ou sê-lo. A concepção do espetáculo contemplará um roteiro, que parte da própria compreensão do rito em diálogo com as vivências ancestrais dos intérpretes criadores.

E será com narrativas híbridas de um processo criativo em dança contemporânea do Brasil, que se dará a performance proposta neste trabalho, que nutre-se e inspira-se na cultura e manifestações populares tradicionais brasileiras, desenvolvida primeiramente pelo povo, e voltada para todas as classes do mesmo.

Podendo vir a ser apreciada pelas diferentes camadas sociais, independente de sua formação acadêmica, e ou econômica, pois ali estará sendo refletida a própria história ancestral do corpus brasileiro, tocando nos arquétipos míticos comuns a todos seres humanos, propiciando-nos uma reflexão de nossas identidades culturais e ancestrais.

“Assim sendo independentemente do espaço ou tempo,- Ritual, Real e Virtual, verifica-se a pertinência do MITO em nossas vidas. Pois através dele ampliamos nossos olhares e compreendemos as diferentes perspectivas e formas de produção cultural, nas distintas esferas sociais e intelectuais. Servindo-nos como pontes entre o passado, presente e futuro, ajudando-nos, a nos compreendermos nos planos individuais e coletivos, provando sua atemporalidade e fonte rica de mananciais inconscientes, ancestrais, poéticos, estéticos e criativos.”

Carla Ávila



NARRATIVAS HÍBRIDAS DE UM PROCESSO
CRIATIVO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA
DO BRASIL : A PERFORMANCE

ITINERÂNCIAS E INTER-HERANÇAS:
*do ritual do congado da zona da mata mineira, ao
processo de criação da performance em dança contemporânea*

Mestrado em Artes

Carla Cristina Oliveira de Ávila

Orientadora

Prof.Livre Docente Inaicyra Falcão dos Santos

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Programa de pós-graduação em Artes

Arte, Cultura e Sociedade

UNICAMP

2007

***NARRATIVAS HÍBRIDAS DE UM PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA
CONTEMPORÂNEA DO BRASIL: A PERFORMANCE.***

1. PERCURSO DA PERFORMANCE EM DANÇA CONTEMPORÂNEA	pg 08
2. ITINERÂNCIAS DA OBRA ARTÍSTICA	pg 09
2.1. INTER-HERANÇAS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA	pg 10
2.2 . INTER-HERANÇA DA PERFORMANCE	pg 15
3. INTER-HERANÇAS DA PERFORMANCE EM DANÇA CONTEMPORÂNEA	pg 21
3.1. PRÁXIS	pg 25
3.2. SINOPSE	pg 28
3.3. TRIÁDES	pg 29
4. ITINERÂNCIAS CRIATIVAS DE UMA PERFORMANCE EM DANÇA CONTEMPORÂNEA	pg 34
4.1 TRAJETÓRIAS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA .	pg 39
4.1.1. PRIMEIRO PERCURSO:CORPO E ANCESTRALIDADE	pg 39
4.1.2. SEGUNDO PERCURSO:ESTRUTURA CRIATIVA TRIÁDICA	pg 41
4.2. PERCURSO DOS ESPAÇOS	pg 47
4.2.1. ESPAÇO MÍTICO	pg 52
4.2.2. ESPAÇO CÊNICO	pg 57
4.2.3. ESPAÇO COLETIVO	pg 62
4.3. PERCURSO DA DANÇA	pg 70
4.3.1. DANÇA E ANCESTRALIDADE	pg 73
4.3.2. DANÇA E BRASILIDADE	pg 77
4.3.3. DANÇA E CONTEMPORANEIDADE	pg 81
4.4 PERCURSO DOS SENTIDOS	pg 86
4.4.1. SENTIDOS PASSADOS	pg 88
4.4.2. SENTIDOS DA CULTURA	pg 91
4.4.3. SENTIDOS IMAGÉTICOS	pg 95
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	pg 101

***NARRATIVAS HÍBRIDAS DE UM PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA
CONTEMPORÂNEA DO BRASIL : A PERFORMANCE***



Esta narrativa trata de um processo de criação em dança, inspirado nos saberes que permeiam o Ritual da Dança do Congado, seus sentidos míticos simbólicos e ancestrais, traduzindo-os para uma linguagem artística e estética, que dialoga com os conteúdos da performance contemporânea.

É importante ressaltar que tal processo não se fixará na reprodução do mito, ou nas discussões de seus valores sincréticos rituais, originários ou religiosos. Nem se pretenderá, tão pouco, transpor o ritual para cena, porque este é único, e pertencente ao seu contexto territorial com sua própria identidade cultural local.

As multiplicidades, a riqueza, e a complexidade no ritual do Congado tornam-se fonte de um manancial de informações para o artista e seus fazeres artísticos, poéticos e simbólicos, constatando o quanto o rito nos nutre como uma nascente de matéria prima para construções de obras criativas em artes.

Semen

Nos antigos rincões da mata virgem
Foi um sêmen plantado com meu nome
A raiz de tão dura ninguém come
Porque nela plantei a minha origem
Quem tentar chegar perto tem vertigem
Ensinar o caminho, eu não sei
Das mil vezes que por lá eu passei
Nunca pude guardar o seu desenho
Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não toquei?

Esse longo caminho que eu traço
Muda constantemente de feição
Mas aquela semente que sonhei
É a chave do tesouro que eu tenho
Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não toquei?

Tantos povos se cruzam nessa terra
Que o mais puro padrão é o mestiço
Deixe o mundo rodar que dá é nisso
A roleta dos genes nunca erra
Nasce tanto galego em pé-de-serra
E por isso eu jamais estranharei
Sertanejo com olhos de nissei
Cantador com suingue caribenho

Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não toquei?

E eu não posso saber que direção
Tem o rumo que firmo no espaço
Tem momentos que sinto que desfaço
O castelo que eu mesmo levantei
O importante é que nunca esquecerei
Que encontrar o caminho é meu empenho
Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não toquei?

Como posso saber a minha idade
Se meu tempo passado eu não conheço
Como posso me ver desde o começo
Se a lembrança não tem capacidade
Se não olho pra trás com clareza

Se a semente profunda eu não toquei?

Como posso pensar ser brasileiro
Enxergar minha própria diferença
Se olhando ao redor vejo a imensa
Semelhança ligando o mundo inteiro
Como posso saber quem vem primeiro
Se o começo eu jamais alcançarei
Tantos povos no mundo e eu não sei
Qual a força que move o meu engenho

Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não toquei?
E eu ...
Não sei o que fazer nesta situação
Meu pé...
Meu pé não pisa o chão.

Mestre Ambrósio



*1.PERCURSO DA PERFORMANCE EM DANÇA
CONTEMPORÂNEA*

2.ITINERÂNCIAS DA OBRA ARTÍSTICA

1. PERCURSO DA PERFORMANCE EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

A seguir, será descrito todo o percurso reflexivo da construção do fazer artístico no processo criativo desta pesquisa. Para tanto, serão expostos os vários pensares e saberes que envolveram a concepção artística dessa obra.

Foi no fazer, que a obra foi trilhando seu percurso e adquirindo forma, verificou-se uma riqueza de linguagens artísticas na busca pela expressão das reflexões dos sentidos e teorias vividos no campo e no calor dos diálogos com pesquisadores do grupo “Rituais e Linguagens; a elaboração estética” da UNICAMP e o “Grupo Interdisciplinar de Pesquisa sobre Cultura Popular – Gengibre” da UFV, e os tantos autores estudados que refletem os temas desta pesquisa.

Para elucidar tal percurso, é necessário trazer à superfície os questionamentos constantes com os quais me deparei. Quais aspectos das manifestações populares são realmente artísticos? Há ou não a intenção artística e estética nessas manifestações? Como fazer um espetáculo que aborde tais temas, sem reproduzir o ritual na cena? É possível reler o material de campo e transcender a manifestação, num formato de arte contemporânea? Isso é uma releitura artística? É dança contemporânea? Ópera contemporânea? Ou seria uma performance? Mas arte, performance e dança contemporânea não desembocam em um fim semelhante? Afinal, o foco central deste trabalho artístico ainda é o corpo e o movimento, e os diversos espaços-tempo, que estes ocupam. Constatou-se, no labirinto destes questionamentos, que à medida que eram respondidos se confundiam ainda mais .

A primeira e talvez a mais difícil reflexão travada neste texto, foi a busca por uma definição da obra artística prática, conclusiva deste trabalho uma vez que, na procura por definições, frequentemente percebia as diversidades de conceitos desenvolvidos no âmbito das artes na pós-modernidade. As dúvidas maiores eram quanto à categoria que este trabalho se encaixa. Por ter suas características formais e conceituais essencialmente híbridas, sobrepostas e fragmentadas, e por utilizar de várias linguagens artísticas como dança, vídeo, canto, performance, ritual, instalações artísticas, cenário, percussão, era complicado entender e defini-la em uma categoria específica.

Assim sendo, decidi-me por um aprofundamento nos conceitos de performance e dança contemporânea dos quais entendo, que este trabalho mais se aproxima.

Num primeiro momento, a definição deste trabalho será tida como “Obra artística”, não como obra acabada ou perfeita em seu sentido estético, mas sim como obra aberta, produto de um processo artístico. À medida que formos clareando os conceitos de performance e dança contemporânea nos tópicos, chamá-lo-emos de “performance em dança contemporânea”, acredito ser importante tais relatos, para a compreensão da construção e embasamento teórico do processo criativo no fazer deste trabalho.

Nos módulos anteriores, ao analisarmos a obra de Deleuze e Guattari, constatamos que esta é marcada pelo jogo das relações múltiplas e coexistentes, de certa forma complementares. Não há pensamentos binários.

O que conta é que a árvore raiz e o rizoma - canal não se opõem como dois modelos: um (a árvore) age como modelo e como decalque transcendente, mesmo que engendre suas próprias figuras/fugas: o outro (o rizoma) age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico.(HAESBAER E BRUCE, 1995, p31)

Transpondo essa idéia para a pesquisa de produção, constatamos que o processo de criação deste produto artístico, mescla as características da dança na cena contemporânea, o conceito de performance e *work in progress*.

Posteriormente, discutiremos os caminhos percorridos para a formação de tais conceitos, destacando-se que os mesmos são extremamente complexos de se determinar hermeticamente caracterizando-se por inúmeras influências e sobreposições culturais, históricas e sociais, na gênese de suas formações.

Deste modo, não serão atribuídos a estes, demarcações específicas, hegemônicas, uma vez que as visões de arte contemporânea, performance, *work in progress*, dança e corpo na cena contemporânea segundo vários pesquisadores estudados, dentre eles: Beuys (1921-1986), Bhabha (1994), Cohen(2001), Dunchamp(1887-1868), Glusberg(1932), Sally Banes (1980) e os próprios Deleuze e Guattari (1980), são conceitos que buscam escapar aos aspectos analíticos, em sua essencialidade, pois procuram escapar de definições. Sendo assim, mais do que conceituá-los, pontuar-se-á alguns aspectos da ideologia destas linguagens; isto devido a suas formas livres, híbridas e fluídas até certo ponto anárquicas, não estáticas e mutantes, assemelhando-se ao rizoma.

2.1. INTER-HERANÇAS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Ao pensarmos nas heranças deixadas à Dança Contemporânea, pensamos nos legados proporcionados pelos bailarinos desbravadores da modernidade e da pós-modernidade.

Estes pesquisadores do movimento corporal e de suas expressividades serão descritos a seguir. Cada trabalho por eles desenvolvido, deixa-nos um legado de informações e experiências, à medida que as experimentações em dança são realizadas, tais vivências são re-utilizadas e transformadas em novas concepções.

Estas inter-heranças utilizadas por nós até os dias de hoje, oferecem-nos uma reflexão do que vem a ser a dança na atualidade, e mais, especificamente a Dança Contemporânea produzida neste trabalho.

Se pesquisarmos a gênese da Dança Contemporânea, nos deparamos com Delsarte, Dalcroze, Isadora Duncan, Laban, Kurt Joos, Wigman, Ruth Saint-Denis, Martha Graham e tantos outros, que através de suas peculiaridades, buscavam o rompimento da estética da escola clássica, e uma dança que exprimisse melhor seus anseios e reflexões críticas sobre as realidades vivenciadas. Uma dança que falasse mais do real e dos sentimentos do homem, afastando-se das fábulas e da leveza dos corpos dos antigos ballets.

Contextualizando este período com os princípios da dança moderna, adotaremos a mesma disposição histórica citada por MOURA (2001), no período pós-moderno, aqui referindo-se aos diversos estilos e técnicas de dança desenvolvidas a partir do final da década de 50, ao longo das décadas de 60 e 70 até início dos anos 80 – quando o termo “nova dança” passa a integrar o vocabulário dos historiadores da área.

É o início do período moderno, caracterizado na dança pela oposição aos padrões estabelecidos, buscando a transgressão das normas impostas, uma subversão da ordem estabelecida. A partir deste momento, pode-se cogitar em buscar novos parâmetros para uma arte que posteriormente também cristalizou seus conceitos.

Os relatos da dança de Isadora Duncan (1878 – 1927), contam-nos que esta produzia uma dança livre inspirada nos elementos da natureza, referenciando os ideais estéticos gregos da antiguidade, concebia o corpo belo e livre, e dançava com os pés descalços, libertos das sapatilhas e das amarras inconscientes dos padrões da forma.



Isadora Duncan (1878 – 1927)

Loïe Fuller (1862 – 1928), é a dançarina que explora os recursos elétricos recém descobertos, daquela época. Apaixonada pelos recursos cênicos sua dança é muito mais voltada para os efeitos de iluminação, cenário e figurino, que para o movimento em si. Era por meio do movimento articulados aos aparatos técnicos que Fuller transformava sua corporeidade e dança, em borboleta, nuvem e outros.

Por esse ângulo vemos o trabalho dos coreógrafos Alwin Nikolais (1910-1993), Merce Cunningham (1919), e as pesquisas feitas na escola de design, arquitetura e artes plásticas de vanguarda – Bauhaus- Alemanha (1919-1933), como herdeiros de sua obra, que sem abrir mão da dança, constroem uma imagética da performance e do movimento.

A partir de 1840, houve a abertura da China, e a atenção do Ocidente se volta para o Oriente. Dentre esses atentos está a dançarina Ruth Saint-Denis (1879-1868), que ao unir-se a Ted Shawn(1891-1972), cria uma escola de dança voltada para um treinamento corporal que misturava técnicas ancestrais de diversas culturas, aliados as idéias de Delsarte, que aliava o corpo aos sentimentos, acreditava que os gestos reforçavam o sentimento, e estes reforçavam os gestos.



Alwin Nikolais's 1959 work *Allegory*. (Photograph from the Dance Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox, and Tilden Foundations.)

As convenções estéticas que determinaram a direção da Denishawn foram aquelas da segunda metade do século XIX, quando o exotismo, na forma da Art Nouveau, lança-se contra a brutalidade da Revolução Industrial. Uma reação ao mecânico e ao moderno, o estilo expresso pela Denishawn configurava a busca por um tempo menos conturbado, um apelo à santidade, à religiosidade. Era também um luxo que somente uma sociedade mais abastada poderia pagar. Embebido em um exotismo derivado de mitos e lendas do Oriente Próximo e Médio, da Índia e Américas antigas, o estilo Denishawn exibia glamour, o brilho de jóias e tecidos, e uma certa sensualidade envolta em mistérios.(BANES, 1994, apud MOURA, 2001, p129)

As maiores heranças deixadas provenientes da escola Denishawn, além de suas pesquisas vinculadas a um corpo apto em diversas linguagens, foram seus estudantes que transformaram-se em ícones da dança moderna, construindo um rastro de tendências e linguagens em dança, utilizadas até os nossos dias.

Alguns dos nomes mais influentes são sem dúvida Martha Graham, (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958) e Charles Weidman (1901-1975), que segundo MOURA (2001) estes buscavam novas formas de expressar liberdade na dança moderna.

Humphrey e Weidman utilizam inicialmente em seus trabalhos a temática da cultura americana e da expressão dos problemas e aflições de sua época, por meio de um repertório de movimento pessoal e mais orgânico. Doris Humphrey observando seu próprio corpo em luta contra a gravidade desenvolve sua teoria de “fall and recovery” (queda e recuperação), contraste rítmico e de dinâmicas, desenho espacial e de uso dos gestos. Charles Weidman, é um homem ligado intimamente ao teatro, tendo desviado a dança moderna para as necessidades cênicas, pois, a seu ver, a teatralização reforça a expressão do corpo, tornando-a mais compreensível para o público. Orienta sua dança para a sátira, e preocupa-se com os problemas especificamente americanos. Martha Graham, é a que nos deixa uma enorme influência, é considerada por muitos como a própria definição de dança moderna.



Martha Graham em "Errand into the Maze",
(1947). Photo of Martha Graham by the Associated
Press

Em uma carreira longa, Martha tornou-se uma personalidade única em seu campo. Com um repertório que explora desde os temas do folclore e cultura americanos, a mitologia grega e as angústias do mundo contemporâneo, Martha se comprometeu em estabelecer e criar uma nova forma de arte. (MOURA, 2001,p135)

Em suas pesquisas do movimento, Graham é influenciada por Mary Wigman (1886-1973) e Ronny Johansson(1891-1979), trabalhando o controle do tronco no chão, da pélvis, centro do corpo. Desta retirava toda a intenção do movimento, pois ali, é onde acreditava ser a fonte de energia para a realização de uma dança mais visceral, cheia de dramaticidade e significado.

Muitos, também, foram os influenciados pela herança de Graham entre eles Erick Hawkins (1909-1994) , Lester Horton(1906-1953), Merce Cunningham (1919), Paul Taylor (1930), Alvin Ailey (1931-1989).

Não podemos deixar de citar o legado da escola alemã para a construção da Dança Contemporânea e sua importante influência da teatralidade e sua carga expressiva que são reproduzidas até hoje.

Kurt Jooss (1901-1979), ex-aluno de Laban (1879-1958) misturava a liberdade da dança moderna, especificamente a dança expressionista, com a técnica da dança clássica, acreditando que ambas eram complementares.



Jooss in *The Green Table*, c. 1935
(credit: H. Roger-Viollet)

Jooss desenvolveu idéias consideradas avançadas para a época. Ele acreditava que o expressionismo era a forma artística mais apropriada para a dança, que a dança deve ser mais teatralizada, menos estilizada e artificial na utilização dos gestos. Que tanto a dança clássica quanto a moderna deveriam se aproximar e trabalhar de forma conjunta – uma como complemento da outra. O balé deveria se conscientizar que a dança moderna era a autêntica representante das idéias daquele tempo, e os dançarinos modernos deveriam aceitar que, para serem bem sucedidos tecnicamente, deveriam trabalhar também a técnica clássica. (MOURA, 2001,p136)

Não é raro vermos essa opinião, atualmente, em muitos coreógrafos e bailarinos.

Jooss também deixou sua marca na ex-aluna Pina Bausch (1940), que divulgou amplamente o conceito de “dança- teatro”- “Tanztheater”, com a sua companhia Wuppertal. A coreógrafa é hoje um dos ícones da Dança Contemporânea, utilizada muitas vezes como referencial. Outros expoentes na produção de Dança Contemporânea em seu início são: Twyla Tharp (1941), Maurice Béjart(1927), Meredith Monk(1942), Trisha Brown(1936), Maguy Marin (1951) só para citar alguns deles.



BANDONEON/ FOTO: Francesco Carbone
Teatro Schauspielhaus / Wuppertal 1991
Dominique Mercy

No Brasil, a gênese da Dança Contemporânea se encontra na obra de Klauss Vianna (1928-1992), e estende-se a inúmeras companhias como : Corpo, Débora Colker , Quasar e Cena 11. Refiro-me aqui, às mais conhecidas, pois sabe-se hoje que muito material de pesquisa e produções artísticas individuais estão em plena atividade; Henrique Rodovalho, Mário Nascimento, Luiz de Abreu, Wagner Schwartz, Ana Vieira e tantos outros que é difícil enumerá-los.

Portanto, através das heranças a nós deixadas, trilhou-se o formato de Dança Contemporânea vigente, e segundo AGG, (2005), foi a proposta da ‘Dança Livre’ de Duncan, que se transformou nas gerações seguintes em Dança Moderna “tradicional”, com estruturas técnicas tão específicas e rígidas quanto às da dança acadêmica, gerando o desejo em outros bailarinos de encontrar novos caminhos na dança, dando início à Dança Contemporânea.

Nessa busca de re-significação da dança, compreendemos que a Dança Contemporânea formou-se possuindo uma abordagem e estruturação técnica, porém mais flexível e criativa em sua estrutura, absorvendo várias expressividades cênicas e permitindo maior participação criativa dos bailarinos. Seu caráter é o da experimentação, dança metamórfica que se inter-relaciona com o contexto psicológico, político e social vigente. Respeitando o indivíduo, sua corporeidade, seus limites e diversidades. Um intérprete criativo, sensível às indagações propostas, apto a articular seus conhecimentos e transformá-los em movimento através de improvisações e criações inusitadas. As partilhas são constantemente realizadas com o grupo e os seus coreógrafos.

Na Dança Contemporânea há um rompimento do paradigma professor e coreógrafo, detentor da razão absoluta. Nesta linguagem é estabelecida uma nova relação entre coreógrafo/bailarino, professor/aluno. As fronteiras são tênues. O preparo corporal do ator-bailarino é cada vez maior e a pesquisa dedicada a seu papel nas obras é mais intenso, transformando-os de certa forma em pesquisadores-intérpretes. Isto torna um bailarino mais autônomo e consciente de seus talentos e dificuldades. O pensamento crítico, advindo deste constante pesquisar, é também estímulo para a manutenção de seus estudos, visão crítica sobre o mundo e o domínio cada vez mais diverso das novas linguagens. A Dança Contemporânea propõe-se a ser híbrida, busca uma identidade e diálogo com a cultura em questão e não comporta mais a simples reprodução das formas, e do virtuosismo descontextualizado.

Dentro deste contexto, a concepção da Dança Contemporânea não pode ser “engavetada”; tem em seu formato o livre uso de sons, voz, palavra, atuações cênica-dramatúrgicas, instrumentos e movimento, pausas cênicas, repetições, rupturas, sobreposição, recursos tecnológicos, instalações, uso de espaços inusitados, apresentações aleatórias em espaços cotidianos e ou alternativos, sem regras pré-estabelecidas para que possa ser formatada como tal. Reunindo ritual, tradições, tecnologias, virtualidades e toda a sorte de movimentos possíveis em tempos e espaços pós - modernos. Logo, tal reflexão procura demonstrar o quanto o trabalho aqui apresentado herda os bens a nós deixados por essa linguagem em dança.

2.2.INTER-HERANÇAS DA PERFORMANCE

[...] numa classificação topológica de performance esta se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade[...].

COHEN, 2004

A idéia de performance fundamenta-se nas reflexões sobre a relação do corpo-obra; é uma expressão plástica cênica, onde acontece uma ação. Ela conecta-se com um terreno interdisciplinar, entrando em contato com várias linguagens artísticas, é antes de tudo uma forma de se expressar cenicamente. Não é apenas demonstrar um vídeo ou um quadro pronto, mas sim a ação do fazer, contextualizados ao momento vivido, só assim pode vir a ser performance.

A performance distancia-se do teatro convencional, porém utiliza-se de uma intenção dramática, na qual símbolos e signos levam a um “texto” construído através da articulação das poéticas dos corpos presentes.

Para o percurso da arte da performance, seguindo a trajetória da história da arte, começa nos rituais tribais, passa pelos dramas da Paixão da Idade Média e pelos espetáculos do Renascimento, dando formas para as idéias conceituais da arte, passa pelos futuristas e dadaístas, pela Body Art, funcionando sempre como tubo de ensaio para outras formas, sinalizando contribuindo para o nascimento de novas vertentes. (GOLDBERG 1979, apud MAIA, 2001,p 03)

COHEN (2004), destaca que podemos entender performance como uma função do espaço e do tempo. Performances são efêmeras e acontecem unicamente naquele dado momento.

Ao definir espaço - tempo, o pesquisador entende que o espaço deve ser compreendido da forma mais ampla possível, ou seja, pode acontecer em qualquer local que comporte pessoas, performers e público; em praças públicas, halls, salões, parques, quadras, arenas. Não é necessário termos o edifício - teatro para que as mesmas ocorram.

Sobre o tempo, este também deve ser compreendido de forma mais ampla possível, não há obrigatoriedade de um tempo limitado. Existem relatos de performances espetáculos que duraram segundos e outros que duraram doze horas ou até mesmo dias.

Cohen disserta também sobre as características ideológicas de uma performance e a questão da hibridez. Performances são essencialmente híbridas, caracterizando-se por ser a evolução dinâmico-espacial de uma arte inicialmente estática.

É importante compreender que a vanguarda do conceito de performance é originária de artistas sobrevivendo das artes plásticas e não do teatro.

Na produção artística desta pesquisa, que se inspirou nas bases da cultura popular do Congado, adequando-se ao conceito de performance no contexto da Dança Contemporânea, também dialoga, perfeitamente, com a ideologia do *work in progress*, descrito e pesquisado por Cohen, no qual a arte está em trabalho e em percurso-processo, onde a produção se estabelece em dupla via do sensível e do intelectual, associando-se a paradigmas emergentes na contemporaneidade dos campos da ciência e da linguagem, desestabilizando por um lado, sistemas clássicos de narrativa (escola aristotélica) e norteando-se por estruturas de organização, hibridação, superposição .

A criação pelo *work in progress*, opera-se através de redes de leitmotive, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem. (COHEN, 2004,p 01)

A concepção desta obra artística não foi linear, e considera-se ainda não terminada, em um formato único padronizado. Sem dúvida ainda está em processo, pois em se tratando de uma concepção rizomática, não estática, tal proposta artística, assemelha-se à vida, constantemente em movimento e imprevisível. É claro que na performance temos estruturas que distinguem os diferentes momentos cênicos, porém tais balizas são flexíveis e passíveis de adaptações.

No processo de criação, adotado nesta performance, é possível constatar que a idéia gerativa se dá através da releitura dos símbolos, arquétipos e signos primeiros apresentados no rito do

Congado, e posteriormente, os mesmos são relidos e re-significados nos processos criativos das concepções coreográficas e nas estéticas escolhidas para a performance, nos elementos visuais e plásticos da obra artística .

Esclarecendo melhor esta idéia, Cohen disserta neste contexto: *“Poiesis enquanto cena gerativa , primária, abstrata, com estatuto próprio enquanto ‘realidade’- sem contraponto. Mimesis como cena reprodutiva, iconográfica, secundária em sua realidade primeira.”* (COHEN, 2004,p10)

Esta contraposição, também é nítida se voltarmos nosso olhar para a história da construção das obras de artes pós estruturalistas e de seus autores, originados de produções de *work in progress* e estudos da performance na cena contemporânea.

Nascendo do contexto do pós- estruturalismo sob a égide da desconstrução, essa cena assinala a contemplação do múltiplo, da pluralidade em contraparte ao logismo linear aristotélico - cartesiano, a redução da solução psicológica. Incorpora-se o enlevo, a multiarte, as soluções *collage* relativística, teoria do caos, fractalidade, quântica, criam novos logismos que incorporam o acaso, a descontinuidade, a assimetria, a complexidade, o fenômeno em toda sua escala mediando o sujeito expressante no bojo da cena. É o momento de Deleuze - do isso e do aquilo, da construção rizomática, da visão cúbica, simultaneísta, da criação de outro estatuto do real.(COHEN, 2004,p25)

Historicamente, nas artes da modernidade, o conceito de performance vem dialogando através dos tempos com os movimentos das pinturas performáticas de Pollock e Kaunellis, pintores vanguardistas que propunham a “Live art” arte ao vivo ou ainda arte viva, aproximação direta com a vida, são exemplos experiências com a Body Art, na qual o artista é sujeito e objeto de sua arte, tornando-se uma escultura viva, o próprio veículo de sua expressão, o “corpo extenso” e nas artes cênicas os “*happenings*” da década de 60.

De forma cronológica é possível associar a performance com o séc XX, porém, antropologicamente, segundo Cohen,

[...]o nascimento da performance se dá com o próprio ato do homem. Dessa forma, há uma corrente ancestral da performance que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisiacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no cabaret do séc XIX e na modernidade . (COHEN, 2004, p41)

Novamente, ao vermos os caminhos constituídos pela cronologia da performance, observamos que não é um conceito hierárquico, e sim múltiplo e coexistente das diversas artes, associando-se ao modelo filosófico de Deleuze e Guatarri, da árvore e do rizoma-canal e a performance em Dança Contemporânea aqui descrita.

3.INTER-HERANÇAS DA PERFORMANCE EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

3.1 - PRÁXIS

3.2 - SINOPSE

3.3 - TRIÁDES



3.INTER-HERANÇAS DA PERFORMANCE EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Rosarina: Contas que contam memórias

Pequeno Histórico

Após os dois primeiros anos de pesquisa com o grupo interdisciplinar Gengibre, o contato com a comunidade de São José do Triunfo, a leitura e compreensão dos textos de pesquisadores relacionados ao assunto. Depois da produção do curta-metragem Gengibre e a discussão do resultado do mesmo entre os pesquisadores e a comunidade do Congado de São José do Triunfo, voltamos-nos para um momento de introspecção e decantação.

Eram muitas as informações e muitos elementos a serem elaborados para a transposição consciente em um processo criativo de performance.

Para tanto, mergulhamos em reflexões sobre o cotidiano vivido da comunidade do Congado e a comunidade acadêmica de Viçosa. Nosso olhar e sentidos, tornaram-se mais aguçados quanto à questão das influências e heranças culturais deixadas à nossa sociedade contemporânea pela cultura ancestral africana. Levantaram-se inúmeras questões sobre o papel do negro na sociedade atual.

De certo que, na comunidade do Congado de São José do Triunfo tivemos inúmeros encontros, mas eles se limitavam a um registro da história oral, relatos vividos pelos antepassados e relatos do congado nos dias atuais. As entrevistas e interações nunca passaram de um convívio entre pesquisador e sujeito.

Com o passar dos encontros deparamo-nos com nossas limitações, uma vez que, éramos acadêmicos vindos de um outro contexto, com visões pouco claras da realidade da comunidade afro - brasileira em questão.

Surgiram novos questionamentos.

Concomitantemente, uma das lideranças de outra comunidade congadeira, da região de Ponte Nova, chamada Ganga Zumba, procurou-nos em busca de parcerias a fim de obter auxílio e suporte acadêmico para que a comunidade resgatasse sua identidade cultural e que os mesmos

compreendessem a importância do desempenho do congado daquela região, pois há muito tempo vinha se desfazendo.

Esta primeira conversa buscou um diálogo entre as atividades realizadas pela comunidade e os trabalhos de pesquisa realizados por nosso grupo. Procuramos, então, ouvir à comunidade, a fim de compreender como poderíamos contribuir nos trabalhos já desenvolvidos pelos moradores. Muitas foram as sugestões e logo nos identificamos com algumas atividades realizadas na área cultural, principalmente àquelas que possuíam matrizes africanas, como a dança e música afro-brasileira e o Congado.

Esta parceria tornou-se cada vez mais consistente, e no final do ano de 2004 tornou-se um projeto de extensão que compreendia a ação social, a pesquisa de campo, reflexão teórico - prática, ensino e o registro documental acerca das manifestações culturais populares e identitárias do grupo Ganga Zumba de Ponte Nova, e entre estas o próprio Congado.

Por meio do projeto, estabeleceu-se um diálogo entre o saber “local” do grupo Ganga Zumba, com as formas de saber “acadêmico”, buscando uma relação dialética e proveitosa para ambas. Por meio desta interação, trabalharam-se as dificuldades enfrentadas pelo grupo no contexto contemporâneo, estabelecendo debates dentro da comunidade e reflexões acerca da cultura e resgate da memória coletiva local. Dessa forma, pôde-se “traduzir” a cultura do grupo, buscando atingir suas especificidades, a fim de seu maior entendimento no meio acadêmico e social em geral. Com isto, a pesquisa buscou novas formas de conceber a realidade cultural específica daquelas comunidades, levando em consideração a lógica diferenciada de seus processos constitutivos, a ancestralidade e as formas de transmissão do passado coletivo local. Tal vivência, somada ao conhecimento anterior do Congado de São José do Triunfo, nos permitiu um conteúdo e um grande repertório sobre os diversos aspectos do ser afro-brasileiro, a importância desta herança cultural no contexto social e político além da preservação desse patrimônio imaterial. Portanto, por meio destas pesquisas e inter - relações do cotidiano de ambas as comunidades, muitos daqueles questionamentos citados anteriormente foram sanados e levados poeticamente para cena da performance.

Histórico reflexivo do processo de criação

Segundo Inaicyra Falcão dos Santos (2002), para se pensar a tradição africano-brasileira, como forma verdadeiramente expressiva na criação artística, torna-se necessário levar em consideração, os valores da cultura em questão. Portanto, partimos do pressuposto de conhecermos todas as rotinas das comunidades do Congado de São José do Triunfo e a comunidade Ganga Zumba, suas tradições orais e culturais que permeavam o ritual do congado daquelas regiões, além da ancestralidade das comunidades pesquisadas e dos intérpretes da performance.

Na construção destas reflexões, para estruturação do processo criativo, deparamo-nos com a nossa própria história ancestral e com a formação educacional em relação aos contextos afro - brasileiros, repensamos questões intrínsecas da relação do negro no contexto histórico e social brasileiro e suas influências em nossa identidade individual e nacional.

A artista - pesquisadora Inaicyra Falcão dos Santos (2002) destaca ainda, que toda essa tradição afro-brasileira estudada em ambas as comunidades, devem ser consideradas como agentes de integração, uma vez que, em um contexto educativo e ou no processo criativo, é necessário termos noções de coerência e organicidade, encontrados no próprio rito, no fazer e na perpetuação de uma tradição. Conseqüentemente, para se criar um processo artístico é necessário o conhecimento da arte teorizado, e a integração desses elementos para convergir no enriquecimento de nossa cultura.

Tal visão verificou-se no fazer prático, caracterizada por diversos estímulos de duas comunidades afro-brasileiras e suas tradições orais, suas memórias, seus ritos, cantos e danças; permitindo também que ambas as comunidades pertencessem `a performance, aparecendo como agentes realizadores e significadores da mesma. *“Foi sempre na tradição africano-brasileira que busquei inspiração, informação, tanto no aspecto profissional quanto na filosofia de vida. Esta expressão estabelecem **a origem da hipótese de criação**, de uma expressão artística no cenário da dança-educação brasileira”* (SANTOS, 1996, p04)

Para Santos (1996), o referencial prático-teórico-metodológico, deve traduzir uma poética intertextual com uma idéia de significação de movimentos corporais, de imagens, de ritmos, de

palavras e de elementos cênicos. Para tanto, é necessário que todo eixo central de um processo de criação em artes deve estar enraizado na mitologia, repertório ancestral de cada indivíduo e em sua capacidade de domínio artístico corporal.

Transpondo esta visão para o processo prático desta montagem, e seguindo os passos da criação, sugeridos pela autora - artista e pesquisadora que serão apresentados a seguir, deu-se este processo de criação.

3.1 -PRÁXIS

Para melhor compreendermos o rizoma canal desta performance, como esta se deu de forma prática, será apresentado uma breve descrição da práxis da pesquisa, e em seguida uma sinopse, da performance em Dança Contemporânea nomeada como:

Rosarina: Contas que contam memórias.

Por terem sua essência cultural na África, manterem-se vivos até os dias de hoje, os Congados, de maneira geral, especificamente o Congado de São José do Triunfo, caracterizam - se por serem e conterem em si mesmo uma carga cênica e dramática riquíssima. O Congado é composto por texto, cantos, danças e interpretações chamadas de embaixadas, aproximando o rito ao olhar de um público leigo, a um espetáculo grandioso a céu aberto. É claro que compreendemos e respeitamos o caráter religioso e sincrético de tal manifestação.

MARTINS (1997), descreve com clareza a importância dos ritos afro - brasileiros, e seu conteúdo ímpar na reflexão de nossa identidade cultural, contando-nos em seus livros inúmeros detalhes das especificidades de tais ritos.

Todos os rituais religiosos afro – brasileiros operam um elenco de signos cênicos – plásticos, rítmicos, de movimento, gestos e cor _ que,aliados ao caráter metamórfico e invocativo das funções rituais, lhes empresta uma tessitura dramática de profundo apelo comunitário, em muito similar aos dramas- rituais africanos, sua origem mais remota. (MARTINS, 1997, p58)

A autora destaca que os descendentes africanos ao se reorganizarem enquanto comunidade em seus ritos, criava uma técnica de sobrevivência de duplo sentido, pois as coisas nunca eram o que pareciam ser, ou seja, subjugados a um dominador, os ritos afro-brasileiros do congado assumiam uma crença européia cristã, porém, a essência de suas expressões é de origem ancestral africana.

Os congados ou reinados representam uma outra forma de expressão cultural assentada na teatralização. Também eles se fundam em uma estrutura de dupla fala e de significado mascarado, como uma encruzilhada de significantes que manifesta, dramaticamente, o mesmo processo de jogo e aparência que já assinala. Os congados são festivais consagrados a Nossa Senhora do Rosário, a Santa Efigênia e a São Benedito. Os santos celebrados são católicos. Assim, na superfície, a celebração é cristã; entretanto, na estrutura latente das cerimônias e da organização ritual, predominam padrões de expressão africanos ou afro-brasileiros. O ritmo da percussão, a coreografia das danças, as vestimentas e adereços dos grupos, a técnica coral e, mesmo, as letras das músicas e cantos, que, em alguns casos, são uma mistura de antigas línguas africanas e do português, criam um evento dramático que reatualiza formas tradicionais de reuniões e celebrações, revivendo modelos de teatralização de rituais africanos. (MARTINS, 1997,p59)

Assim, percebe-se nitidamente, como já discutido, a complexidade de uma manifestação popular de origem afro-brasileira como os congados, bem como a pertinência dos valores cênicos e dramáticos, apresentados nas mesmas, além de seu caráter eminentemente rizomático.

Tais observações e pesquisas nos presenteiam com uma infinda quantidade de matéria prima para um processo de criação em Dança Contemporânea, possibilitando-nos ultrapassar o rito, não no sentido de superioridade, mas no âmbito da metamorfose, sobreposição.

Através dos significados lidos no ritual, criam-se interconexões híbridas com a dança, o canto, os símbolos e signos do congado e suas relações com o inconsciente, e a produção em artes na contemporaneidade, permitindo a performance transcender o congado real, porque não pretende reproduzi-lo ou sê-lo, mas sim relê-lo, absorvendo seus sentidos e articulando-os as temáticas atuais dos processos criativos em Dança Contemporânea.

A performance em Dança Contemporânea inspirada nas manifestações do Congado de São José do Triunfo – Viçosa MG, produziu uma dança que se nutre e inspira-se na cultura e manifestações populares tradicionais brasileiras desenvolvida essencialmente com a intenção de contemplar a todas as classes sociais sem quaisquer distinções, podendo vir a ser apreciada pelas diferentes camadas sociais, independente de sua formação acadêmica e ou econômica, pois ali se reflete a própria história ancestral do brasileiro, tocando nos arquétipos míticos comuns aos seres humanos, propiciando-nos um mergulho em nossa identidade cultural e história ancestral.

A idéia rizomática de compreensão teórica da presente pesquisa e a concepção do espetáculo contemplam um roteiro que parte da própria compreensão do rito, em diálogo com as vivências ancestrais dos intérpretes criadores, e as linguagens em artes contemporâneas, vídeo instalação, coral, músicos ao vivo, poesias e Dança Contemporânea.

Partindo de vértices como o congado, a Dança Contemporânea, a ancestralidade africana, a contemporaneidade, a pesquisa aqui proposta estende-se como uma rede até chegar à pesquisa aqui descrita.

3.2 - SINOPSE

Rosarina: Contas que contam memórias

Rosarina: Contas que contam memórias tem como foco uma performance - instalação de Dança Contemporânea, que propõe uma itinerância espacial e visual e o resgate de uma inter – herança de nossos conceitos de identidade e cultura popular, proporcionando ao público uma interação como interlocutores da própria performance.

O público tem a oportunidade de perpassar as instalações artísticas dos espaços cênicos, nas quais tem chances múltiplas de fruições através de imagens, que oferecem um mergulho individual em sua própria história cultural ancestral.

Nesta performance são abordadas questões sobre a cultura afro-brasileira e sua importante contribuição ao conceito de identidade e ancestralidade, por meio da atuação de um elenco eclético formado por pesquisadores da cultura popular, atores, cantores, intérpretes-bailarinos, dançarinas e coro de vozes negras da comunidade Ganga Zumba de Ponte Nova.

Tendo em vista a necessidade de repensarmos e valorizarmos a cultura popular brasileira, como esta dialoga com a contemporaneidade e a formação de nosso povo, o espetáculo contempla e reflete sobre os problemas sociais contemporâneos locais e globais, discorre sobre os arquétipos e símbolos da cultura popular da Zona da Mata Mineira, especificamente, os Congados de São José do Triunfo e de D. Quininha, de Ponte Nova, a importância da preservação e valorização dos mesmos para compreendermos o conceito de identidade de um povo e de seu patrimônio imaterial em tempos contemporâneos.

3.3-TRÍADES

A produção e criação artística desta pesquisa, não só pretende mostrar os múltiplos aspectos de nossa identidade brasileira, mas também toda a conjunção de ser afro - brasileiro em tempos pós-modernos no Brasil. Partindo dos temas discutidos e levantados pelas comunidades dentro do cotidiano e das suas tradições, nos contextos lidos e interpretados durante os dois anos de pesquisa, e através de diálogos com as diferentes linguagens artísticas, apoiados na cena contemporânea, utilizamos de interpretações cênicas, poesia, canto, dança, projeções de imagens, instalações que permitiam interações com o público, comunidade e intérpretes. Propomos um questionamento constante, de forma poética simbólica e sensível, de como esses elementos podem ou não trazer à tona uma consciência e ou reflexão dos espaços e tempos internos e externos vividos em nossa sociedade contemporânea.

Através das leituras e releituras, dos textos e subtextos vivenciados no campo e nos estúdios durante os processos de criação, a performance foi construída, dividindo-se e subdividindo-se, trifurcando-se constantemente em textos tríades, permeados pelo que descreverei como Real, Virtual e Ritual, descritos em planos poéticos e simbólicos.

Assim, imagens - recortes de minha percepção artística do rito, foram transpostas para a cena de maneira híbrida, num jogo de relações múltiplas, coexistentes e complementares, em um primeiro momento até mesmo caóticas. Porém, com a duração das entre-cenas, todos os símbolos e os emaranhados sígnicos se conectavam, propiciando uma leitura das redes de continuidades descontínuas.

O espaço vivido no campo da pesquisa foi trazido para o espaço cênico, porém sem a intenção de reproduzi-lo. Esse trazer, teve o escopo de estender ao público as sensações corporais, sonoras, sígnicas e reflexivas do momento vivido no Congado enquanto “observador – pesquisador - fruidor”. Tais compreensões foram re-significadas artisticamente, através do processo criativo da performance, oferecendo abstratamente ao público uma extensão dessa percepção, superposição, sendo projetado e percebido por meio de nossas múltiplas ações artísticas sobre o espaço cênico, fazendo com que as releituras dos diversos sentidos sejam sobrepostas umas às outras, criando uma lógica e uma estética sincrônica e ao mesmo tempo dialética do ritual, virtual e real.

Tais ideais; Ritual, Virtual e Real , serão descritos a seguir, dentro da visão utilizada no processo de criação desta performance, remetendo-se, dialeticamente, aos contextos já apresentados.

Ritual

O Ritual permeia a performance como o espaço da vivência de campo, transpõem-se de lá os sentidos simbólicos e míticos, as idéias do sagrado e do profano, a fé manifestada através da festa de maneira poética, artística e simbólica. Os moveres e as emoções geradas através destes gestuais e ações do campo, na observação do rito, são recriados e reinterpretados através dos processos de criação, fomentando uma dramaturgia que não reproduz a realidade do ritual, mas sim o imaginário ritualístico e os aspectos artísticos, propondo ao público um distanciamento do cotidiano e uma ritualização artística da cena.

Virtual

O Virtual nesta performance caracterizou-se pelos recursos audio-visuais, filtrados através da pesquisa de campo e transpostos para a instalação cênica, de forma seletiva e em constante diálogo com os diferentes atos e dramatizações dos intérpretes.

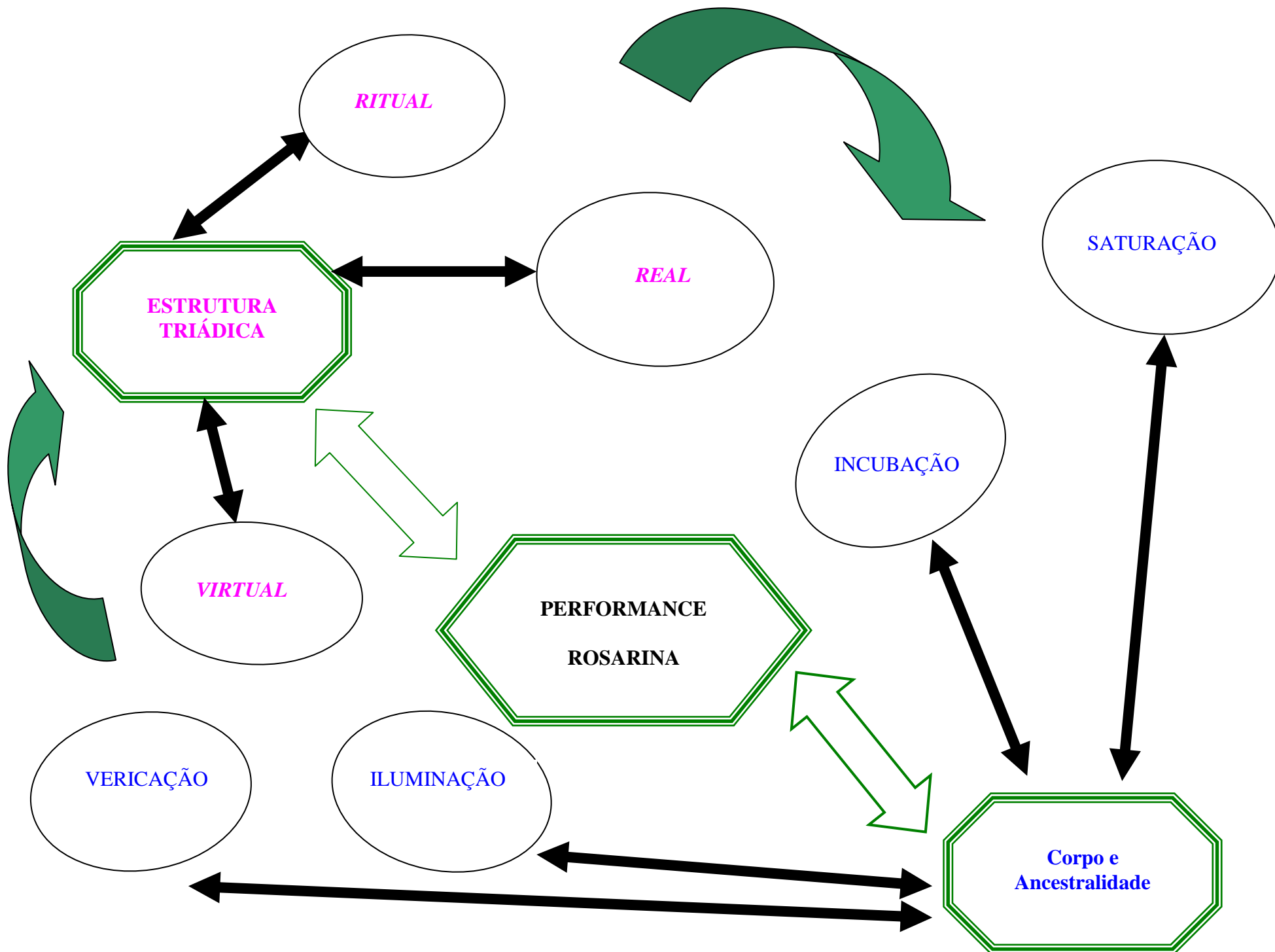
O Virtual tem seu papel essencial, pois pretende trazer à cena o espaço da não matéria, do não vivido fisicamente pelo público, da metafísica, do plano das idéias do imaginário, da memória, do subconsciente, da tecnologia que permeia e dialoga constantemente com nossa maneira de ver e compreender nossa contemporaneidade.

O plano virtual cruza a concepção artística nos diferentes atos e tais interferências contribuem com o hibridismo e as contextualizações das diversas linguagens artísticas propostas pelos intérpretes e pelas releituras míticas recriadas, re - memorizadas pelo próprio público.

Real

O Real na performance pretende trazer a consciência do efêmero do momento vivido , considerando suas diferentes facetas. Os atos propõem espacialidades – tempo diversos, com uma rede de sensações de causa e efeito, que permitem uma fruição da performance, sob a perspectiva de distintos espaços tempo, ou seja, o real da ancestralidade das dançarinas da comunidade em cena, o real do gestual das intérpretes, o real da memória do canto entoado naquele espaço-tempo, que pertence a ritos passados, mas que se reconta naquele dado momento.

Sendo assim, o real aqui, é interpretado sob a égide da conscientização e absorção da obra. A causa e efeito gerados pelas sensações originadas através da performance naquele dado momento.





4.ITINERÂNCIAS CRIATIVAS DE UMA PERFORMANCE EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Para melhor compreensão do processo desta criação, dividirei este relato em dois eixos - percursos, rizoma-canal, que se ramificam em outros seguimentos e que, por sua vez, se reconectam uns aos outros, construindo uma rede de significados, resultante na performance em Dança Contemporânea.

No primeiro percurso, o processo de criação ampara-se na estrutura prático-metodológica das etapas sugeridas pela pesquisadora Inacyra Falcão dos Santos (2002), em seu livro *Corpo e ancestralidade* e serão descritas a seguir.

O segundo percurso, baseia-se como dito anteriormente, na concepção rizomática sustentando-se em uma estrutura criativa triádica. Tal estrutura será descrita a seguir sob a perspectiva de três eixos que perpassam todo o processo de criação. São estes o Real, Ritual e Virtual, já discutidos e demonstrados na tabela a seguir, que permite uma visualização geral dos aspectos - temas contemplados e desenvolvidos nesta performance, para impulsionar a estruturação do processo criativo.

A idéia desta tabela utilizada neste processo criativo, aparece nos estudos de Cohen, a qual denomina de *storyboard* e *leitmotiv* ; “ *...no campo em que estamos definindo como work in process, opera-se com maior número de variáveis abertas, partindo-se de um fluxo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades para confluir, através do processo , em um roteiro/ storyboard.*”(COHEN , 2004,p 17)

A tabela demonstrada posteriormente delimita interesses, sensações e sincronicidades, que desembocaram em signos e símbolos do Real, Ritual e Virtual, os quais deram propulsão a todo o processo criativo, ajudando a delimitar a criação em seus múltiplos aspectos: composição coreográfica, cenário - instalações, figurino, projeções, vídeo instalações, trilha sonora, cantos , poemas, textos e subtextos da performance.

Tal tabela, propulsiva da criação deste processo, pode ser identificada como *leitmotiv*.

[...] termo leitmotiv é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa... a utilização de leitmotiv, como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades e o *puzzle* em que está se tecendo o roteiro *storyboard*[...] Os *leitmotiv* encadeiam confluências de significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo. (COHEN, 2004, p25)

A tabela é o ponto de partida do segundo percurso, gerando toda a rede de criação de que um processo em artes se alimenta para, daí então, prosseguir com suas itinerâncias.

Nos tópicos serão descritos e contextualizados os processos de criação iniciados pelo *storyboard* e *leitmotiv*, empregados na construção dos espaços, na construção dos sentidos e na construção da dança, que tiveram como propulsão, o quebra-cabeça apresentado na tabela.

É importante destacar que os aspectos - temas são sintetizados em palavras chaves que compõem essa rede de significados para o processo criativo, porém, tais palavras não existem para que sejam retratadas na cena. A palavra e seus sinônimos não se reproduzirão literalmente na cena, mas estes ocorrerão como estímulos criativos, dos sentidos articulados aos elementos da cena, construindo uma rede de significados múltiplos, propondo ao público a sua transcendência.

COHEN(2004) entende que, todo esse percurso se completa com as manifestações contemporâneas do happening e da performance, em que trabalhos como os dos artistas Allan Kaprow (1927-2006), Joseph Beuys (1921-1986), Cris Burden (1946), entre outros, insemnam uma nova concretização cênica, concretizações estas, similares a descrita aqui, porém, com ênfase nas performances das artes corporais em diálogo com as outras linguagens, e não somente nas artes visuais em performance.

A tabela proposta aqui, estabelece uma rede de ligações tríades, rizomáticas, que também dialogam metodologicamente com a teoria de Cohen, sob a perspectiva da abstração, desfiguração e recriação instauração.

O transporte não-mimético na cena da poeisis é obtido por três vias: Na cena da **abstração** – dimensionada de forma visionária no movimento suprematista (movimento iniciado pelo pintor abstracionista russo Kasimir Malevitch (1878-1935), e caracterizado por arranjos pictóricos de austeras formas geométricas); por via da **deformação** -, transporte distorcido da cena primeira (exemplo os personagens de Maiakóvsky – uma tragédia são “homem de uma perna”, “mulher gigantesca”) e pela via da **recriação e instauração** e de uma poética. (COHEN, 2004, p10)

Portanto, todas as palavras apresentadas na tabela foram desenvolvidas para o processo criativo, nas três vias da cena propostas acima, ou seja, tais aspectos-temas, ao dialogarem uns com os outros, formam uma rede de significados, as quais foram pensadas e criadas sob as perspectivas da cena da abstração, deformação e recriação. Não reproduzindo o rito primeiro a representação do real, ou a reprodução da manifestação popular do congado em nenhum momento, mas sim a reinterpretando e relendo seus mitos, símbolos e arquétipos originários para um contexto crítico e reflexivo de nossa contemporaneidade.

TABELA TRIÁDICA

ASPECTOS	01	02	03
TEMPORAL	PASSADO	PRESENTE	FUTURO
ESPACIAL	RITUAL	REAL	VIRTUAL
SIMBÓLICO	COROA	ROSÁRIOS	ESPADA
HISTÓRICO	ÁFRICA PORTUGAL	BRASIL COLONIA	BRASIL CONTEMPORÂNEO
ESPETACULAR	CORTEJO	RODA DO MASTRO	PALCO COM TELÕES
MANIFESTAÇÃO POPULAR	CONGADO	VÍDEO DOCUMENTÁRIO	PERFORMANCE EM DANÇA CONTEMPORÂNEA
INTÉRPRETES	SUJEITO A	SUJEITO B	SUJEITO C
RECURSOS DE CENA	DANÇA	MÚSICA AO VIVO	INSTALAÇÕES E PROJEÇÕES

Este transporte cria as redes de significado estabelecidas pelas múltiplas tríades dos aspectos - temas desta performance. Tais tramas apresentadas na tabela são as matérias-primas criativas para a construção dos três pilares essenciais para a compreensão do processo criativo na prática, no momento de materialização de tais idéias.

- Construção do espaço (mítico, cênico e público) - Real

- Construção da dança (ancestral, do Brasil e contemporânea) - Ritual

- Construção dos sentidos (cultura/ ancestrais/ artísticos)- Virtual

É importante destacar que cada aspecto do processo criativo, subdivide-se em Real, Virtual e Ritual, assim como o próprio texto desta “dissertação rizomática” e por sua vez, esses aspectos da criação descritos acima, “re-subdividem” - se em suas especificidades.

Por exemplo: Construção do espaço em um primeiro plano relaciona-se ao contexto real, porém em suas subdivisões contempla a tríade proposta, ou seja:

- espaço do público, relaciona-se com o Real

- espaço mítico , relaciona-se com o Ritual

- espaço cênico, relaciona-se com o Virtual

Posteriormente, cada um deles será descrito com suas especificidades, clareando suas inter-relações no processo criativo.

Destaca-se que na prática da performance, tais construções criativas descritas teoricamente no presente texto, não se apresentam seccionados no fazer artístico, isto ocorre, dada às características fluídas e híbridas de uma performance em Dança Contemporânea.

4.1 TRAJETÓRIAS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

4.1.1 -PRIMEIRO PERCURSO

CORPO E ANCESTRALIDADE

SANTOS(2004) descreve seu processo de criação dividindo a estrutura prático -metodológica em quatro etapas. Abaixo, descreverei sucintamente, a idéia de cada uma delas e relacionarei as mesmas com o processo de criação da primeira etapa da performance em Dança Contemporânea.

A primeira etapa é chamada de Saturação. Consiste em um movimento de absorção dentro de todo o conteúdo significativo de um determinado tema, mito e ou manifestação popular, no caso o Congado de São José do Triunfo e da Comunidade Ganga Zumba. Tal absorção de conteúdos deverá focar-se sempre procurando trabalhar o sentido prático da vivência como protagonista da ação.

Esta etapa foi vivenciada com as comunidades através das entrevistas, criação do vídeo, registro da história oral e troca de experiências nos repertórios de cantos e danças daqueles contextos.

A segunda etapa é chamada Incubação. Santos em seu livro cita PETERSON, 1991, p.22, que define muito bem essa idéia afirmando que *“O subconsciente é o depósito de tudo que você aprendeu e experimentou na vida... O relaxamento é a chave do funcionamento do subconsciente.”*

Assim sendo, nesse momento reorganizamos todo o material coletado e deixamos que o mesmo de certa forma decantasse. Foram vistos, relidos e re - significados, todo o material coletado junto às comunidades, estabelecendo-se assim uma síntese poético simbólica como a pesquisadora sugere.

A terceira etapa, segundo a artista pesquisadora, é a Iluminação. Consiste na elaboração e no surgimento dos primeiros personagens e formas intrínsecas - os elementos corporais, rítmicos, vocais e visuais. É o momento do surgimento do signo e dos símbolos inspiradores.

Este foi o momento em que o roteiro da performance foi se materializando, os personagens, cantos, coreografias e a instalação cênica se esboçaram em sobreposição aos aspectos virtual, real e ritual.

Tal etapa foi fundamental para o amadurecimento e contextualização teórico prática e organicidade dos elementos criativos utilizados para a construção do processo de construção da performance descrito no segundo momento.

A quarta etapa é chamada de Verificação. É o momento pós - materialização do espetáculo, ou seja, a verificação só é possível de ocorrer após todas as etapas anteriores serem concluídas no formato artístico. Como no presente trabalho, a verificação deve articular-se também com a segunda etapa, no que diz respeito aos percursos de criação do espaço, dança e sentidos. Descreverei neste tópico a Verificação ocorrida na performance Rosarina, pelo escopo do processo de criação coreográfico.

Teoricamente a artista pesquisadora, conclui “ *É perfeitamente lógico que a verificação venha no final do processo criativo, pois aplicá-la antes causaria uma interrupção no fluxo de idéias.*”

(PETERSON, 1991, *apud* SANTOS, 2002, p26)

A **Verificação** é composta pela união da teoria e da prática, e o momento em que a performance artística deverá ser avaliada como um meio de comunicação – expressão. É o momento de constatar se o vocabulário de matrizes gestuais foi mesmo pesquisado, ou seja, deverão ser identificados os movimentos e os “*gestos pertinentes, aqueles que recorreram com maior frequência nas danças produzidas pelo ritmo escolhido, deve-se ainda observar a organização sistemática desses dados, visando a possibilidade da reflexão permanente dos mesmos*” (SANTOS, 2002, p28).

Na etapa de Verificação, SANTOS(2002), destaca que a construção oculta do conteúdo figurado concretamente pelo corpo deve ter uma elaboração de uma linguagem específica. Devemos também, nos certificar que a construção se dá com base concreta no ritmo e nas suas implicações no corpo, no espaço, na qualidade dos movimentos, nos gestos e nas palavras. E por último, averiguar se todos os elementos do tema escolhido e pesquisado, no caso o congado, influenciam os planos objetivos e subjetivos da performance.

4.1.2. SEGUNDO PERCURSO

ESTRUTURA CRIATIVA TRIÁDICA

Neste percurso serão descritos os trajetos escolhidos pela pesquisadora ao construir a performance em Dança Contemporânea e como a mesma dialoga com as traduções da tradição, nos contextos do espaço, da dança e dos sentidos.

A estrutura criativa triádica, que passa pelos territórios da Dança Contemporânea, do espaço e sentidos na performance, oferece-nos inúmeras direções, o foco voltado às palavras-temas da tabela funcionam como um vetor que indica o norte desta composição, como uma bússola. Dependendo das intempéries provindas das inter-relações dessas direções no processo criativo, constroem-se as redes de percurso que foram aqui mapeadas, provendo-nos o registro de nossas itinerâncias criativas.

Cada território da performance em Dança Contemporânea, reflete a topografia específica de ações dramáticas e dos aspectos técnicos de uma montagem cênica. Estes serão percorridos e mapeados a fim de compreendermos melhor como se deu o processo de criação aqui concebido.

O itinerário de nossa descrição compreenderá:

- O percurso dos espaços: que itina pelo espaço mítico, espaço cênico e o espaço coletivo.

Este trajeto compreende a visualização de como o espaço e o tempo, e essas categorias dialogam com um espaço memorável do mito e das relações com o espaço físico da obra.

- O percurso da dança: que itina pela dança ancestral, do Brasil e contemporânea, compreendendo um trajeto que vislumbra o horizonte que estamos desenhando na dança produzida e pesquisada em nosso país.

- O percurso dos sentidos: que itina pelos sentidos da cultura, de nossas ancestralidades e da produção dos sentidos artísticos na contemporaneidade.

*O espaço, fora de nós, ganha e traduz as coisas:
Se quiseres conseguir a existência de uma árvore,
Reveste-a de espaço interno, esse espaço*

Que tem seu ser em ti.

Cerca-a com violência

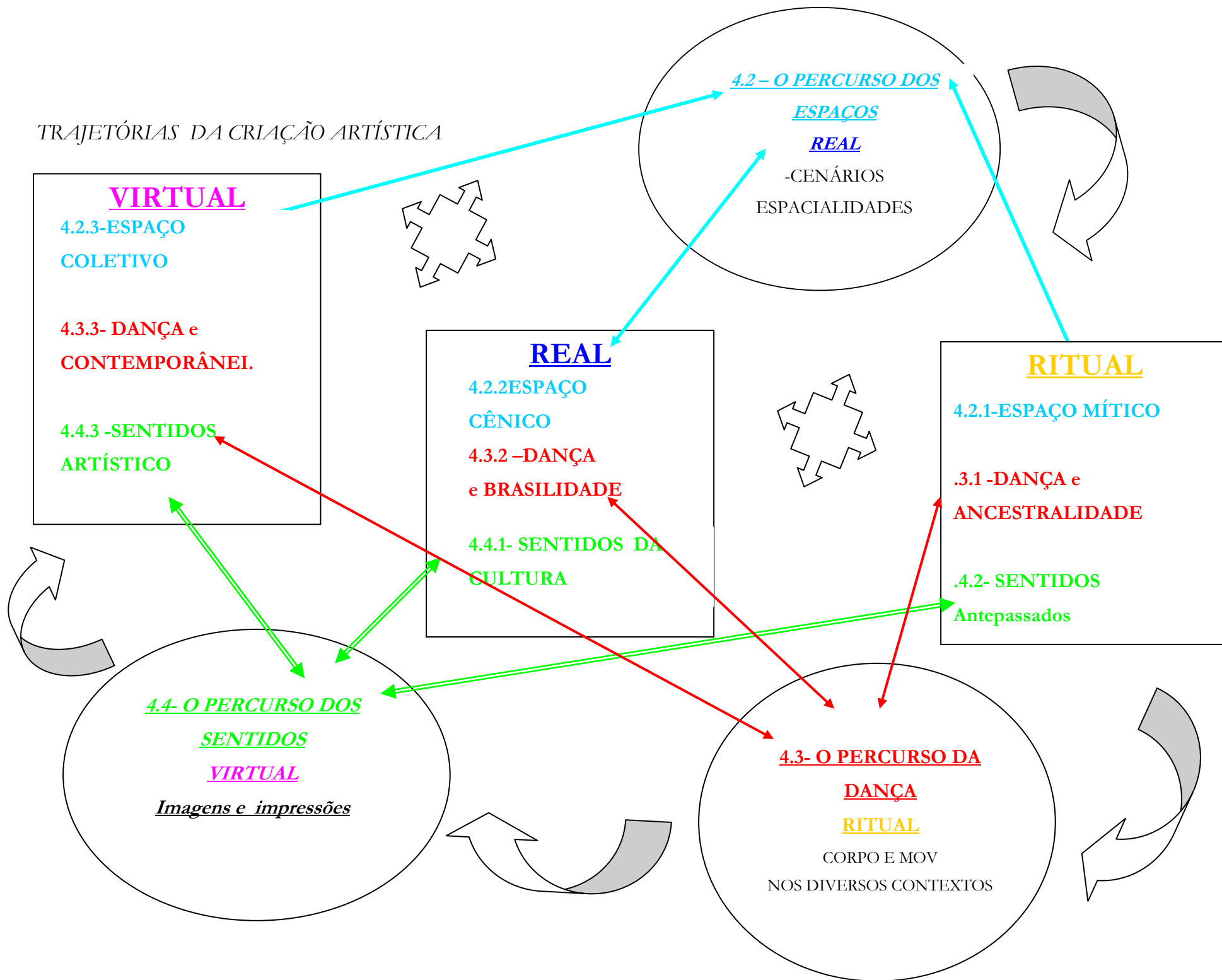
*Ela não tem limite, e não se torna realmente
uma árvore*

Senão quando se ordena no seio de tua renúncia.

Rilke –Poema de junho de 1924, traduzido para o francês por
Claude Vigée, publicado na revista Lês Lettres, ano 4, nºs 14,15,
16 :13



TRAJETÓRIAS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA



O PERCURSO DOS ESPAÇOS



4.2 – O PERCURSO DOS ESPAÇOS

Para se criar uma performance em artes do corpo, a concepção do espaço é crucial e determinante para a construção e sentido da mesma. Por isso, descreverei aqui a concepção criativa triádica resultantes das redes sógnicas desencadeadas através do *storyboard* e do *leitmotiv*, já explanados .

São elas:

- o espaço mítico, referente aos espaços da ritualidade na cena;
- o espaço cênico, espacialidade e funções da estrutura cênica e instalações;
- o espaço coletivo, espacialidades sociais e espaços entre os intérpretes e o público, e suas interações.

Aqui, teoria, prática e processo criativo se encontram, buscando a explicação da criação e do papel das espacialidades nessa performance.

Ao falarmos de espacialidades remetemo-nos diretamente à compreensão do que é o conceito de espaço. Muitas são as teorias sobre a compreensão do espaço, porém, o que há em comum entre estas é que o fator tempo é quase intrínseco ao espaço. Portanto, quando refiro-me a espaço e espacialidades na construção desta performance, estou falando também de tempo e de relatividade nos diferentes contextos. Isso ficará mais claro, à medida que dissertarmos sobre as construções das três espacialidades trabalhadas na performance: espaço Mítico , espaço Cênico e espaço Coletivo.

Alguns dos teóricos e artistas aqui citados, transformaram concepções e compreensões do espaço-tempo na física, na filosofia e nos estudos da arte e da cultura.

Em uma entrevista feita pelo físico brasileiro Prof.Dr Miroel Silveira, SCHEMBERG(1979), disserta sobre a teoria da relatividade de Einstein .

[...]a coisa fundamental na teoria da relatividade, restrita foi a compreensão de que o espaço e o tempo não podiam ser separados, pois espaço e tempo formam uma coisa só, o que depois foi chamado de espaço-tempo. De modo que havia um contínuo que não era simplesmente espacial, mas que era quadridimensional, com quatro dimensões, das quais três estariam ligadas ao espaço e uma ao tempo, e que quanto ao espaço e tempo ficavam relativas; o espaço era relativo e o tempo era relativo. Apenas o absoluto era o espaço-tempo, de maneira que, quando pensávamos apenas em coisas espaciais, sem levar em conta o movimento do observador e do tempo, a coisa se alterava, e para um observador a coisa parecia de uma forma, diferente para outro observador. Daí o nome de relatividade[...] (SCHEMBERG,1979, apud SILVEIRA, 1979, p05)

Na discussão da construção dos espaços, é evidente que espaço e tempo permeiam e são fundamentais para fruir a performance. Uma vez que a mesma, ocorre em um fluxo de sobreposições e dialoga cenicamente com os elementos do ritual, real e virtual, (espaço) nos planos do passado presente e futuro (tempo).

Do mesmo modo que na física o espaço-tempo é essencial, na filosofia MERLEAU-PONTY (1999), compreende o espaço como o *“meio pelo qual a posição das coisas se torna possível... potência universal de suas conexões”*, ou seja, o ser humano é corporal, e sê-lo é estar situado no mundo, na espacialidade deste. Logo a corporalidade tem sua função espacial em função desta conexão, mundo corpo, compreendendo que existir é em si ser no espaço.

MERLEAU-PONTY (1999), quando afirma que “o corpo é no espaço” refere-se também que o corpo é no tempo, pois ambos são indissociáveis, pois entendendo o espaço como unificado ao tempo, elabora-se no corpo - espaço passado, presente e futuro.

Na arte contemporânea, um exemplo de teoria e concepção dentro das artes é a obra de Joseph Beuys (1921-1986), artista que desenvolveu uma linguagem das artes diferenciada, dentro do espaço tempo na sua “teoria da escultura” e “Teoria da escultura social”, cujos conceitos ajudaram-nos a expressar nossa concepção de espaço - tempo nesta performance.

Em várias obras de Beuys, como, “O chefe” (1964), “ 24 horas em nós e abaixo de nós....embaixo da terra” (1965), ou em “Como explicar quadros a uma lebre morta” (1965), o artista faz intervenções no espaço-tempo utilizando-se do corpo, sons, objetos, texturas e esculturas/instalações, assim como nós nesta performance. Acerca da concepção espaço-tempo, também disserta:

É certamente importante romper com o conceito físico de tempo e eu acredito ter tido sucesso em desafiar isso através de um tempo extremamente longo junto com movimentos extremamente lentos(...) O tempo em seu discurso normal – como o tempo de um dia, por exemplo – é simplesmente o lado físico do tempo(...) Você pode imediatamente relacionar o espaço que ocupa a condição física já dada de uma mesa. Mas inerente a isso há algo morto (...) Então a mesa cabe neste conceito de espaço (morto). Na física moderna, o conceito de tempo é completamente ligado ao espaço, como um contínuo, e isto é correto: uma vez que ambos são espaciais, ou neste sentido, temporais – espaciais. Eles são físicos como corpos. E eu tento(...) tornar isto visível(...). (TISDALL,1979, p98)

O espaço - tempo na cultura, também são idéias fundamentais para Homi K. Bhabha (2005). A concepção de espacialidade e cultura, para ele é semelhante a qual esta performance pretende expressar. O autor, disserta sobre o discurso colonial , relações de poder, conceitos de hibridismos e pós - estruturalismo, propõe o lugar da cultura como o entre lugar deslizante e marginal. E reforça a idéia de espaço-tempo como elemento essencial e formador das mentalidades da cultura social e política , seja essa ancestral e ou contemporânea.

Quanto ao espaço cênico e a influência da produção cultural no espaço reflexivo das artes contemporâneas:

[...]é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência. e , uma última vez, há um retorno à encenação da identidade como interação, a re-criação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da migração. O desejo de reconhecimento da presença cultural como “atividade negadora”,(....) afina-se com minha ruptura da barreira do tempo de um “presente” culturalmente conluiado[...] (BHABHA, 2005,p29)

Logo, sejam quais forem as perspectivas do espaço-tempo, e suas utilizações nos contextos da física, da filosofia, das artes, ou da cultura, percebe-se que tais teorias formam uma rede com nossas concepções na construção do espaço nesta performance, e que estas também são essenciais para a expressão dos significados da mesma.

Em seguida, compreenderemos como o espaço da cena se estabelece não somente no espaço físico - lugar, mas, sobretudo na passagem do real para a representação, e como se dá essa passagem, nas três construções dos espaços propostos. COHEN(2004) define tal espacialidade relacionada ao espaço cênico, como *Topos*, e o mesmo conceito será adotado para melhor compreensão do processo criativo para a construção destes espaços.

Será nesse *Topos* (lugar físico,psicológico, filosófico) que se darão as relações entre os dois pólos definidos da expressão cênica (atuantes-público). Essas relações ocorrem através do texto, por intermédio do qual acontecerão todas as transposições características da arte (passagem da vida para a representação, do real para o imaginário simbólico,do inconsciente para o consciente,etc). (COHEN, 2004,p116)

Portanto o topos desta performance, não limita-se apenas à descrição do cenário e do espaço cênico , mas transcende-a partindo da concepção de *Topos*.

[...] se tivermos em mente um modelo topológico, a performance funcionará como uma linha de frente, uma arte de fronteira, que amplia os limites do que ser classificado como expressão cênica, ao mesmo tempo em que, no seu movimento constante de experimentação e pesquisa de linguagem, funciona como um espaço de rediscussão e releitura dos conceitos estruturais da cena (forma de atuação, forma de transpor o objeto para a representação, relação com o espectador, uso de recursos, uso da relação tempo-espaço, etc). (COHEN, 2004, p116)

A seguir, será descrita a topografia no processo criativo das construções das espacialidades na performance, *“Rosarina : contas que contam memórias”*.

4.2.1 -ESPAÇO MÍTICO

Retomando o cerne de nossa inspiração para o processo criativo, o Congado de São José do Triunfo, os signos, símbolos, mitos herdados da cultura africana que permeiam este rito, nos debruçamos na compreensão desse espaço mítico que é atemporal e extemporâneo, e que nem por isso deixa de ter seu local ancestral.

"Viver" os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente "religiosa", pois ela se distingue da experiência ordinária da vida cotidiana. A "religiosidade" dessa experiência deve-se ao fato de que, ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez. É por isso que se falar no "tempo forte" do mito: é o Tempo prodigioso, "sagrado", em que algo de novo, de forte e de significativo se manifestou plenamente. Reviver esse tempo, reintegrá-lo o mais freqüentemente possível, assistir novamente ao espetáculo das obras divinas, reencontrar os Entes Sobrenaturais e re-apreender sua lição criadora é o desejo que se pode ler como em filigrana em todas as reiteraões rituais dos mitos. Em suma, os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar. (MIRCEA ELÍADE, 1972, p22)

No princípio da performance, “*Rosarina: contas que contam memórias*”, ouve-se ao longe o reverberar dos tambores e os passos de um cortejo que ecoa seus cantos de memórias de coragem, fé e resistência. Corpos carregados de história se manifestam rememorando um tempo primordial, transportando os corpos da espacialidade cotidiana do público, a uma reiteração mítica, com suas próprias referências de coragem, fé e resistência.

O cortejo prossegue sua caminhada até chegar a primeira instalação – roda mastro, nesse espaço cênico é entoado cantos e introduzido os símbolos matriciais do espetáculo. Três estandartes com as figuras da coroa, espada e as sementes. Para cada um destes, uma canção diferente é entoada, buscando uma ritualização cênica, convidando o público ao silêncio interior e a conectar-se com suas memórias e seus sentidos com o sagrado.



Foto: Reyner Araújo

A cena nada tem de religioso, porém propõe um espaço do sagrado, por ser este um momento de introspecção e quebra do topos cotidiano, um espaço para a relembrar o tempo da memória mítica e do espaço vivido. “*O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa –se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo.*” (TARKOVSKY, 1998, p 66) .

E continua dissertando a respeito da re – memoração:

A história não é ainda o Tempo; nem o é, tampouco, a evolução. Ambos são conseqüências. O tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana....[...]Privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória;ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior _ em outras palavras, vê-se condenado à loucura..
(TARKOVSKY, 1998, p64)

Logo, o topos dessas primeiras interações cênicas entre intérpretes - público, mapeiam as primeiras direções da performance proposta, possibilitando ao público reaprender e re-significar sua lição criadora, a origem história significativa de sua essência. O mito do início, das oposições, dos constantes combates, materializa-se simbolicamente. Alto e baixo, sagrado profano, dia e noite, bem e mau, paz e guerra, rico e pobre, quente e frio, fartura e miséria, todos esses significados são trazidos ao espaço cênico através da roda mastro repleta de tochas de fogo de diferentes tamanhos e de pequenas lamparinas de velas que o público carrega. Ao centro um grande mastro consome o fogo que é o marco inicial da performance, e à medida que o espaço mítico desse topos estrutura-se e acontece com seus intérpretes nas danças e cantos, são introduzidos os estandartes com os signos matriciais da performance.

Assim como na performance, esses múltiplos elementos cênicos se sobrepõem na busca da construção dessa topologia inspirada no ritual original do congado, os próprios rituais afro-brasileiros tem sua lógica de sobreposições e hibridismos.

Os rituais religiosos funcionam como expressão de um princípio estrutural dialético, um intertexto que traduz, conceitual e formalmente, uma visão de mundo diferencial, um cruzamento semiótico discursivo, que explora padrões de referência culturais distintivos, fabulando, na encruzilhada dos conflitos e tensões e na urdidura da trama, o esboço de uma identidade alternativa para as personagens e para esse próprio . (MARTINS, 1997, p102)

Deve-se ter em mente que o sentido sagrado da performance, ocorridos naquele espaço-tempo, não é religioso. Todavia busca a transcendência dos lugares comuns, dos espaços cotidianos num mergulho ao conhecido, desconhecido, ou seja, o mergulho interior nas histórias pessoais conhecidas, que nos levam há caminhos ancestrais que re-atualizam os mitos dentro de nós, por vezes desconhecidos.

MIRCEA ELIADE (1972), reconhece que algo é sagrado, quando ele é transcendente, e para que isso aconteça ele pode ser vivido ritualmente a partir de uma realidade desvelada, sendo assim parte integrante da vida humana. *“Esse mundo "transcendente" dos Deuses, dos Heróis e dos Ancestrais míticos é acessível porque o homem arcaico não aceita a irreversibilidade do Tempo. Como constatamos por diversas vezes, o ritual abole o Tempo profano, cronológico, e recupera o Tempo sagrado do mito.”* (MIRCEA ELIADE, 1972, p124)

Na ótica de Mircea Eliade o contato com as tradições míticas, também tornam o homem contemporâneo, mais apto a viver e enfrentar as diversidades dos espaços internos e externos construídos diariamente em sua existência, ajudando-o a construir o espaço - tempo “real”.

A revolta contra a irreversibilidade; do Tempo ajuda o homem a "construir a realidade" e, por outro lado, liberta-o do peso do Tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar o seu mundo. A imitação dos gestos paradigmáticos dos Deuses, dos Heróis e Ancestrais míticos não se traduz numa "eterna repetição da mesma coisa", numa total imobilidade cultural. (MIRCEA. ELIADE, 1972, p125)

Tal introspecção, propiciada pelo espaço mítico desta topologia, rememora nossas próprios mitos interiores e nos possibilita seguir em frente, transportando-nos para um espaço externo, mas ainda de passagem.

4.2.2 ESPAÇO CÊNICO

Após a roda-mastro e do momento introspectivo, observa-se três estandartes fixados a terra, simbolicamente remetendo-nos a cultura deixada a nós pelos ancestrais. Vê-se uma mulher e uma criança pequena a brincar de roda no centro da cena, no alto dos estandartes tremulam as bandeiras com os três primeiros símbolos matriciais da performance (coroa, espada e semente) formando um corredor, no qual os intérpretes percorrem convidando o público a seguirem-no. Ao fundo desse corredor há uma cortina, chamada por nós, de cortina da ancestralidade, cada fio desta cortina forma um rosário da memória da própria pesquisa, fios da memória da própria comunidade e seus símbolos - sentidos.

A trilha sonora é uma antiga cantiga de roda chamada Alecrim, e a mesma é cantada por três gerações de mulheres, a primeira uma criança ainda pequena, a segunda uma mulher de meia - idade e a terceira uma anciã. Todas cantam as mesmas palavras e que novamente nos faz mergulhar em um lugar da memória dentro de nós.

*“Alecrim , alecrim dourado
que nasceu no campo
não foi semeado
Oh, meu amor
Quem me disse assim
Que a flor do campo era o
Alecrim...”*

Canto popular – domínio público

Simultaneamente a sonoridade da cantiga, o público é convidado a interagir na instalação cênica da cortina da memória, desvelando os fios da memória, os quais também são divididos em três temas.



A primeira etapa da cortina é formada por flores de garrafas PET de plástico cortado, retorcido e pintados, formando um emaranhado de flores que caem do alto para a terra, remetendo-me ao canto do ritual, “tá caindo fulô, tá caindo fulô, cai do céu, cai na terra, ohhh ta caindo fulô.” As flores, propõem uma metáfora de tradição e tradução, contemporaneidade e ancestralidade, as flores elementos recorrentes no canto, roupas e decoração dos congados. Na instalação as mesmas são feitas de materiais reciclados e que demoram um longo tempo para desaparecerem da terra, são metamórficas e utilitárias, comprovando seu poder de resistência ao tempo.

A segunda etapa da instalação são corações de isopor, pintados com as cores da manifestação do Congado de São José do Triunfo. Trazer a idéia de coração para a instalação é remeter o público aos aspectos viscerais, da resistência e perseverança do

viver e da perpetuação de uma tradição. Um importante aspecto da instalação é que tais corações são feitos de lixo reciclado provenientes de pratos de isopor.

A terceira e última etapa da cortina da ancestralidade são fotos antigas e atuais do Congado de São José do Triunfo, seus anciãos, crianças e membros adultos da comunidade em fotos dentro do rito e no cotidiano contemporâneo, registradas durante os dois anos de pesquisa a campo.

Cada integrante da performance, intérpretes e público perpassam esse “portal instalação” da cortina da ancestralidade e após essa passagem é desvelada a topologia cênica seguinte, o

espaço do mergulho, as tantas contas que narrarão, as memórias propostas para a performance, o ir ao “além” descrito por BHABHA (2004):

“Além”,significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite - o próprio ato de ir além – são incognicíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao “presente”, que no processo de repetição, torna-se desconecto e deslocado. O imaginário da distância espacial - viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo as diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural.(BHABHA, 2004, p23)

Deste modo, o ir “além” para a performance aqui apresentada, é iniciado através do desvelar da cortina ancestral, da conscientização dos espaços externos - internos, e internos - externos, e prossegue sua trajetória de reflexões, memorações e questionamentos sobre os planos Real, Ritual e Virtual, do estar nesse tempo espaço do hoje, através da arte realizada no topos da cena da performance.

Após esse figurativo rito de passagem proposto na cena, o público depara-se com noventa cadeiras em semicírculo que propõe um espaço arena, circundado por quatro andaimes, quatro bambus com tochas de fogo no alto e um telão de 4m de altura por 8 m de largura. Verifica-se que a proporção que a performance vai se desenvolvendo, cada topos seguinte é mais elaborado.

O corpo interferindo no espaço - tempo da instalação, e o material de que é formado a cortina da ancestralidade, propicia aos participantes um momento de ação e conceituação, no ir “além”, para Joseph Beuys, “o que buscava em suas performances/ações não estava ligado a questões estéticas ou formais: o importante era demonstrar de maneira visual uma declaração sobre seu modo de ver a vida e a arte.” (ROSENTHAL ,2002, p76)

Beuys em sua “Teoria da escultura”, tem como base a ação e os conceitos:

[...]procura recorrer a estados que não são intelectualmente compreensíveis, ou melhor, diretamente compreensíveis. E no tempo de absorção do movimento interno de cada pessoa de tentar transformar uma imagem intuitiva em algo racional e ordenado, está o processo de moldagem primária da escultura , a moldagem do pensamento. Sua passagem do estado caótico e sem forma para um estado ordenado e intelectualizado. (ROSENTHAL, 2002, p77)

Portanto ao passar a Cortina da Ancestralidade, ao perceberem suas cores texturas e fruírem o aparente caos da passagem, o público assenta-se na sonoridade da canção do Alecrim, e tem um tempo de pausa, tempo de absorção do movimento interno, reorganizando a partir de seus repertórios/ ancestralidade, o seu processo de “moldagem primária”.

Depois do tempo de pausa, a performance prossegue no espaço da arena com vídeo - instalações, coral, e Dança Contemporânea.



4.2.3 ESPAÇO COLETIVO

“..... o espaço é a acumulação desigual de tempos.”

Milton Santos

A interação proposta na topologia seguinte: do espaço coletivo está em um nível menos físico, ou seja, trata-se da compreensão topológica simbólica da coletividade, referente essencialmente, ao campo das idéias, reconhecidas na filosofia como metafísicas. É a reflexão de como o espaço e como as significações interpessoais e intrapessoais se estabelecem no espaço da cena.

O público, ao assentar-se no espaço semicircular da arena criada para a performance, é alvo de inúmeros estímulos visuais e informações poéticas, simbólicas e sensíveis, expressas através das artes visuais e do movimento. Ao interagir com os cantos, danças, imagens e com as projeções visuais no cenário-tela/ vídeo-instalações, depara-se com redes significativas de temáticas contemporâneas, vividas no seu corpo inconsciente, social e conseqüentemente cultural ancestral.

Tarkovsky (1998), acredita que arte e comunidade são parceiras, e que a arte utilizada de maneira sadia enobrece o homem e suas comunidades, ajudando a cultura de um determinado grupo a se manter viva. Daí, sua importante influência nas comunidades, isso porque sem a arte não é possível que a vida germine.

A arte enobrece o homem pelo simples fato de existir. Ela cria aqueles vínculos intangíveis que unem o gênero humano numa comunidade e aquela atmosfera moral em que, como num meio de cultura, a arte irá novamente germinar e florescer. De outro modo, ela se transformará numa planta brava, como uma macieira em um pomar abandonado. Se a arte não é utilizada de acordo com a sua vocação, ela morre, e isso significa que ninguém precisa dela. (TARKOVSKY, 1998, p 219)

No tocante a enobrecer, não se trata aqui de apenas uma idéia “romântica”, “sublime”, da arte como enriquecedora de valores relacionados somente ao belo e ao bom, mas de dignificar no plano reflexivo da estética e da crítica, das relações sociais e também das conscientizações dos conflitos sociais, coletivos.

É a esta arte a que nos referimos, a que se encaixa nas concepções de Beuys, enquanto modo de ver a vida nos contextos e valores da contemporaneidade, nas de Inaicyra Falcão dos Santos, quando compreende que arte produzida, não se desvincula dos valores ancestrais recebidos de uma determinada cultura, responsável por nossas crenças e formações primeira, e que depois será aperfeiçoada através de técnicas específicas e escolhas dos múltiplos caminhos da contemporaneidade, e sua ética – crono - ética.

O alicerce é a relação humana, o respeito ao outro, às diferenças e a si próprio. Adquirir atitude etno-crono-ética revela que existe uma outra noção de tempo e espaço, uma nova dinâmica, a de imergir no próprio corpo e dizer este corpo é assim, tem essa memória, tem esse movimento, tem essa qualidade. É despertar, ainda, para a necessidade do cuidado em suas ações, a atividade própria do intérprete a partir de suas possibilidades dentro do conteúdo proposto. Possibilita a conscientização de transformações constantes, a vivência e o respeito à diversidade plural da qual fazemos parte. É desmistificar estereótipos, ampliando horizontes, apontando assim, para um **novo espaço** de valorização das relações saudáveis. O conteúdo toma a forma na sensibilização, percepção, conscientização do corpo; nas ações corporais ancestrais e textos míticos.(SANTOS, 2007, p02)

Este novo espaço, das relações saudáveis, vivenciado através e pelas artes, organiza o espaço coletivo, reforça as habilidades e qualidades expressivas dos membros desta comunidade, e revaloriza a cultura produzida por estes, equalizando os dramas sociais cotidianos.

De certa forma a discussão sobre o espaço coletivo dentro da performance, é uma discussão quase antropológica, concernente à área de estudos antropológicos das *formas expressivas*, é uma discussão sobre a noção de *performance* e *drama* no campo das ciências sociais. Apontaremos

abaixo alguns teóricos que dissertam sobre esses temas , mas ao dissertarmos sobre tais temas migraríamos para uma outra raiz/rizoma a ser aprofundada, em outro contexto. Acreditamos que tais pesquisadores devem ser mencionados, pois eles trazem significativas contribuições para esta discussão, entre eles estão: Victor Turner (1982, 1987), Edward Bruner (1986), Clifford Geertz (1978, 2001), Michael Taussig (1993), Richard Schechner (1985, 1988) e John Dawsey (1999), que buscaram discutir tais contextos sobre as perspectivas dos “dramas sociais”.

Salienta-se aqui uma das idéias de TURNER (1987), que esclarece-nos sobre os dramas sociais na topologia coletiva, *“...dramas sociais, correspondem a "units of abarmonic or disharmonic social process, arising in conflicts situations.[...] portanto, entendido como unidade constitutiva do processo social.”* (TURNER, 1987, p74)

Segundo BRITTO(2005), Turner procurou demonstrar como nos momentos mais críticos da sociedade os "dramas sociais" tendiam a aparecer com mais frequência. Deixando claro, a relação entre ritual e conflito. Reforça que no processo da vida social, os dramas emergem demarcando a relação dialética entre "estrutura"-realidade cotidiana e “anti-estrutura”-momentos extraordinários , dramas sociais.

Partindo da idéia que arte é parte de nosso cotidiano e está vinculada a experiências vividas, que ambas convergem para os dramas sociais, resultado das relações ritual e conflito, afirmamos que o espaço coletivo, compreendido como tal é indispensável na formação do nosso “eu”, e atua como agente conscientizador de nossa coletividade e ações relacionadas a ela. *“O tempo constitui uma condição da existência do nosso “Eu”. Assemelha – se a uma espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais se precisa, quando se rompem os elos entre a personalidade individual e as condições da existência.”* (TARKOVSKY, 1998, p64)

Logo, estarmos produzindo em uma performance contemporânea elementos ancestrais de uma tradição, propicia-nos a reflexão e a retomada (ou não) dos valores coletivos, estéticos e culturais, sugeridos por um determinado grupo social; a irmandade de Congadeiros de São José do Triunfo e a Comunidade Ganga Zumba, em um determinado espaço, Zona da Mata Mineira.

Neste caso, constata-se que não só na performance , mas também no próprio espaço do rito de São José do Triunfo, nos tambores do Ganga Zumba, o espaço-tempo daquele evento é, sem dúvida alguma, um ato comunitário, e tal fato é contado a nós pesquisadores pelos

congadeiros e músicos , que o fazer coletivo é parte da educação dos antigos, ou seja, é um ato ancestral que ainda se reverbera nos espaços da contemporaneidade.

MARTINS(1995), demonstra o quanto a cultura de origem africana tem em seu cerne a idéia de evento comunitário e a atribuição que lhe é dada através dos “dramas sociais”.

[...]A elaboração de uma linguagem cênico-dramática que atraia e estimule a platéia, recuperando, para o teatro, sua concepção de evento comunitário. Este, pela representação coletiva e do coletivo, assim uma fala lúdica e dinâmica que induz a sociabilização, a catarse, o movimento, a ação e o compromisso do esplendor. (MARTINS, 1997, p87)

Joseph Beuys e Böll, em seu referendo livre - manifesto de 1971, busca uma unidade na diversidade e afirma que:

Apenas a arte é capaz de dismantelar os repressivos efeitos do antigo organismo social que continua a vigorar [...] (conflitos dos dramas sociais, grifo meu)[...] e deve ser desfeito para a construção do “Organismo Social Como Um Trabalho De Arte”. A mais moderna disciplina de arte – escultura Social/arquitetura Social – apenas poderá fluir quando todas as pessoas se tornarem criadoras,[...]arquitetos do organismo social. Nós temos que sondar a origem da livre potencialidade da produtividade individual (criatividade). A capacidade humana de tornar os pensamentos ativos, em suas mais amplas formas[...] (DURINI, 1997, p44)

Portanto, pertencer a uma comunidade, incorporar seus valores e repensá-los em um contexto atual, é primordial para uma sociedade, mais eficaz no presente.

Nesta perspectiva, não basta apenas repensar tais contextos, é preciso presentificá-las e compreendê-las no constante moto de construção do hoje :*“O Atual (presente) é tanto mais difícil de apreender, nas fases em que a história se acelera, quando nos arriscamos a confundir o real com aquilo que*

não o é mais[...]o que se acha diante de nós é o agora e o aqui , a atualidade em sua dupla dimensão temporal e espacial.” (SANTOS b, 2004, p14)

E no tocante às tradições e ao passado e sua presentificação o autor afirma:

O passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular: ela é formada de momentos que foram, estando agora cristalizados como objetivos geográficos atuais; (“topologia”, grifo meu) essas formas-objetos, tempo passado, são igualmente tempo presente enquanto formas que abrigam uma essência, dada pelo fracionamento da sociedade atual. Portanto o momento passado já não é, nem voltará a ser, mas sua objetivação não equivale totalmente ao passado, uma vez que está sempre aqui e participa da vida atual como forma indispensável à realização social.[...] Todavia estamos acostumados a pensar que o passado está morto, e que nada do passado pode ser também presente . (BERTRAND, 1966, apud SANTOS a, 2004, p14)

O Mastro, na performance ritual, representa a “ritualística da passagem”, na cortina da ancestralidade, a multiplicidade de linguagens artísticas: com danças, poesias, cantos e vídeo-instalação no “espaço semicircular”, revivem o espaço mítico do passado e propõem visões reflexas dos papéis ocupados pelas forças conflitantes na sociedade; etnia, preconceito, relações de poder, e suas possibilidades, são refletidas na performance como um espelho atemporal que busca nas memórias dos repertórios passados, posturas conscientes no presente.



Roda mastro
Performance
Rosarina

PERCURSO DA DANÇA



4.3 PERCURSO DA DANÇA

Dando continuidade aos percursos de construção da performance em Dança Contemporânea, enfocaremos um outro ramo de nossa raiz/caule/rizoma. Será descrito o processo triádico da construção da dança nesta performance.

Ao pensarmos em dança, compreendemos que o corpo e movimento são essenciais à mesma, ambos acontecem dentro de um espaço-tempo, logo, o primeiro foco a que nos voltamos, é o próprio título deste trabalho: “*Itinerâncias e Inter-heranças*: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira, ao processo de criação da performance em Dança Contemporânea”. O corpo que itina percorre diferentes espaços e tempos, e herda conhecimentos deixados por nós pelos ancestrais, assimilando seus “*corpus culturais*”. Dentre esses repertórios encontra-se latente o ato de dançar .

Este corpo, dentro da matriz pesquisada do Congado da Zona da Mata Mineira, é essencialmente um corpo que dança, canta, atua, com um corpo performático, carregado de cultura e tradições, que presentifica o passado, em questões essenciais do presente.

Dançar é compreendido por muitos, como uma das artes mais primitivas do homem; dançava-se em rituais de colheita, fecundidade, caça, morte e vida. A dança nas civilizações primitivas estava intimamente ligada ao cotidiano vivido e conseqüentemente ao sagrado.

Se dançar é sinônimo de movimento, gesto e continuidades dentro de certas regras e medidas, dançar necessariamente, também é estar no espaço-tempo.

O corpo que dança carrega e integra manifestações mentais, emocionais e fisiológicas em simultaneidade à variante espaço temporal. A dança encontra-se, dentro do conjunto das artes dinâmicas, caracterizada pelo efêmero, tendo como elementos fundantes a tríade corpo/espaço/tempo.

(PRONSATO, 2003, p24)

Logo, se ampliarmos nosso olhar sobre a dança e sua trajetória no espaço-tempo da humanidade, compreendemos que ela permeia toda a existência humana, nos ritos tradições, entretenimento e reflexões do viver. Ao afirmar isto, parto de uma totalidade corpórea onde a dança vai além de uma performance, no sentido de apresentação virtuosa, mas refiro-me aqui aos conteúdos intrínsecos e subjetivos da mesma.

Ao focarmos nos focar neste tópico, “o percurso da dança”, dividiremos nossa discussão-reflexão, triadicamente, quando será proposta, a construção da dança sob as seguintes perspectivas:

DANÇA ANCESTRAL, como a cultura é formada pelas danças provindas de nossos ancestrais, e como a mesma é geradora de tradições dentro de uma determinada cultura..

DANÇA DO BRASIL, como essa cultura brasileira, que tem a dança arraigada em suas bases, produz, ou não, uma dança permeada pela brasilidade, e como essas discussões anteriores deságuam na DANÇA CONTEMPORÂNEA.

Tais contextos da dança, ancestrais, brasileiros e contemporâneos, são temas diretamente ligados ao processo de criação dessa performance em Dança Contemporânea.

E para que não nos desconectemos da rede rizomática, no processo de construção da dança, voltamos nosso olhar para a simplicidade do cotidiano espaço-temporal, nos aspectos do Ritual, Real, e Virtual.

Quando uma família se reúne, esses se juntam em um espaço-tempo para celebrar a vida, a morte ou inícios e términos de ciclos. Nesses momentos, há sempre movimento, gesto e múltiplas ações. Se esses moveres forem um estilo específico de dança, ou um dançar livre com sons característicos daquele contexto, podemos ver que as gerações ali reunidas absorvem uma espécie de conhecimento que transcende o cotidiano vivido, e nos dá a possibilidade de perpetuação desse mesmo conhecimento por muitas descendências, porque isso é um corpo de cultura. Aprofundaremos tal conteúdo no tópico dança ancestral deste capítulo – vinculado ao aspecto ritual.

A seguir, refletindo nosso cotidiano enquanto pesquisadora, constatamos que muito se fala de dança “*do Brasil*”, “*no Brasil*”, e muito se produz de dança “*sobre o Brasil*”, (NAVAS, 1999), no entanto compreender os respectivos espaços tempos dessa brasilidade e a produção cultural advinda desses é muito complexo. A pesquisadora Cássia Navas, definidora dos termos acima ajudar-nos-á nessa árdua tarefa; contextualizar nossa performance na construção da dança do Brasil, no Brasil e sobre ele – vinculado ao aspecto real.

Na terceira e última tríade relacionada ao percurso da dança, discutiremos a performance Rosarina, na Dança Contemporânea, apontando reflexões sobre a mesma no contexto contemporâneo vivido e seu papel na formação das mentalidades da dança no Brasil - vinculado ao aspecto virtual.

Tal tópico pretende refletir a importância da produção em dança no Brasil, seu poder de registro e perpetuação da memória, sua função estética e seu teor enquanto instrumento reflexivo de nossa formação cultural e geradora de arte.

4.3.1 DANÇA E ANCESTRALIDADE

“A Identidade é um ato de pertencer a aquilo que nos pertence”.

Jorge Barbosa

Compreendemos que no passado primitivo, as danças estavam extrinsecamente ligadas aos rituais, ao corpo e a cultura de uma determinada comunidade, eram carregadas de valores e de significados. Para repensarmos este contexto, voltaremos nosso olhar para as bases do conceito de cultura, corpo e ancestralidade, e a relação dessas com os contextos do espaço – tempo.

Iniciando pelo conceito de cultura, sob a perspectiva de BOSI(1987), observamos a morfologia da palavra cultura: CULTURA, parte da idéia de culto e colonização, ambas derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus*, e o particípio futuro é *culturus*, ou seja, *Colo*, significou, no latim antigo, “*eu moro*”, “*eu ocupo a terra*”, e por extensão, “*eu cultivo o campo*”. Bosi continua sua reflexão apontando que *Cultus*, não trazia apenas a questão recursiva do cultivar, mas também, a resultante desse trabalho. Então, o ato do cultivar trazia em si os ensinamentos e tradições das ações corpóreas dos mesmos e o próprio resultado de tais ações. “*Logo cultus não é apenas a nomeação de um Labor presente, é também, a memória coletiva de uma comunidade que produziu este labor, ou seja, a palavra ENCARNA tanto o processo como o produto.*” (BOSI,1992, p42)

Conseqüentemente, o conceito de cultura para Bosi, consiste na idéia de pertencer.

Aprofundando-nos em tal idéia, *Cultus* se refere ao que foi trabalhado sobre a terra – cultivado, não só o alimento em si, mas também seus ancestrais. O ato de produzir engloba corpo/espaço/tempo.

Seguindo esse paradigma, Bosi afirma que a palavra *Cultus* engloba também o que foi trabalhado sob a terra – os mortos (que devem, agora, ser cultuados).

Tais ancestrais cultuados nos ensinam o *cultus* do viver, como plantar, colher, como lidar com as dificuldades do cotidiano, com base nas experiências advindas de sua corporeidade e seus mitos em um determinado tempo e espaço. À medida que vamos evoluindo, nossos repertórios corporais e no caso, o cultus, também são ampliados e ao morrermos deixamos tal cultura para as próximas gerações.

Dando continuidade a essa análise, BOSI(1992, p51) ainda afirma, “**Culturus** significa; o que se vai trabalhar, o que se quer cultivar. Aplica-se ao solo –agricultura, quanto aquele feito no próprio ser humano – cultura”

Assim, essa rede de compreensão nos leva a entender que cultura está diretamente conectada a: espaço-tempo, territorialidade e identidade cultural, e que estes nada mais são, que os próprios contextos da ancestralidade.

Se cultura compreende também, a forma pela qual o homem encontra o mundo e se vê, logo , essa possibilidade cognitiva **das formas da cultura** está intimamente ligada às condições de pluralidade de suas **inscrições territoriais**.

Ter identidade cultural é pertencer a aquilo que nos pertence, como diz BARBOSA(2004) no início deste tópico. Se tomarmos consciência de nossa cultura, nos apropriarmos dela, seremos indivíduos mais ativos e conscientes de nosso papel social .

E o que tudo isso tem a ver com a construção da dança ancestral?

Segundo DAOLIO(1994), é por meio do corpo, que o homem assimila a cultura e a incorpora. Se dançar é sinônimo de movimento e do gesto, propiciados por um corpo que incorpora o cultus de um determinado contexto territorial, já explanado anteriormente. Então, o ato de dançar e repassar os conteúdos advindos desse mover, esta por sua vez intimamente relacionado ao contexto territorial e ancestral.

SANTOS b(2002) , afirma “[...] O território é o fundamento do trabalho, o lugar da resistência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida.” Tal trabalho, material e espiritual no serviço da vida, encaixa-se perfeitamente `a idéia de cultura/cultus/culturus de BOSI(1992) , que por sua vez dialogam perfeitamente com a teoria do Corpo e Ancestralidade,SANTOS a(2002).

Seriam essas trocas, sinônimos dos mitos e arquétipos construídos por uma determinada comunidade e cultura, em um determinado território. Ao serem transmitidas, essas informações se incorporam no indivíduo permitindo que esse as carregue em sua trajetória vivida. E no caso da dança, que o mesmo traduza e leve para a cena, movimentos que fazem parte desse repertório cultural que não deve ser negado, mas valorizado e re - incorporado aos seus diálogos com as artes produzidas por ele.

Contudo, este corpo múltiplo não se limita apenas a esses contextos, mas os transcende, segundo SANTOS a(2002), *“O corpo, como instrumento de expressão é o elemento a serviço do simbólico que revive as experiências míticas e criativas.”* Ao reviver tais experiências transcende o cotidiano, reelaborando - o e repensando o mesmo, através da arte por ele produzida.

Ao compreender e valorizar este corpo carregado de ancestralidade, o intérprete também se vê no mundo e como tal, dialoga com suas impressões internas e externas na busca da construção de sua dança.

MERLEAU PONTY (1994), acrescenta - nos que *“[...] o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo, comunico-me com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. Há um mundo, ou antes há o mundo.”*

Por conseguinte o intérprete - bailarino, sempre terá a sua disposição *“os mundos”* internos e externos, ancestrais e contemporâneos, propiciando-lhe uma infinidade de fontes matriciais, para seus processos criativos em dança.

Nesse processo de apropriação e assimilação do corpus cultural, propomos uma releitura que deverá transcender as matrizes estudadas, no formato de arte contemporânea. Na cultura afro - brasileira, muitas são as matrizes que podem ser fontes de inspiração nesse processo de criação. Afinal a riqueza de ritos e mitos ancestrais, manifestada nesses territórios é um

manancial que reforça a cultura, a memória e a resistência do povo africano e conseqüentemente brasileiro.

As canções, os ritmos dos instrumentos de percussão, a dança, os gestos, todos os movimentos do corpo, os mitemas culturais conjugados em cena capturam o próprio pulsar rítmico da experiência negra ancestral, engendrando uma percepção harmoniosa do corpo e do espírito. Essa orquestração de palavras, sons, imagens, luzes e sombras, máscaras e totens, cores, ritmos e cheiros cria uma linguagem teatral sinestésica, envolvendo o palco e a platéia numa atmosfera de receptividade e engajamento coletivos: o "evento", então, torna-se o contexto da realidade, um campo de força fenomenal, que é ritualizado. Para que este evento **seja iluminador**, necessitamos de autores que sejam capazes de ir além do caráter descritivo e de opressão sócio-gramatical, diretores que se prepararam com o conhecimento das mitologias africanas e afro-americanas e que sejam capazes de discernir a resposta motivada do povo negro a certos ritmos; e atores que [...] possam mover-se, com segurança, no ritmo das modalidades com graça e potência naturais. (HARRISON, apud MARTINS, 1997, p 101)

Acreditamos que não nos basta “beber” das matrizes populares afro-brasileiras e reproduzi-las, como afirma Harrison. É necessário termos diretores e elencos que se preparam, pesquisam e compreendem as mitologias e o rito de determinado território, para que os mesmos sejam capazes de discernir e para que sua produção seja de fato “iluminadora”.

“Torna-se imprescindível, pois, irmos mais a fundo nas buscas de informações e de nós mesmo, ir além dos espaços corriqueiros, imutáveis desgastados, permitindo o surgimento do novo.” SANTOS a,(2002), e foi nessa busca por ir “além” e pelo “novo” dentro de minhas referências, que a performance pesquisada, se estabeleceu; bebendo das matrizes ancestrais da cultura afro-brasileira nos contextos do Congado de São José do Triunfo e da comunidade Ganga Zumba, e dialogando com os contextos da contemporaneidade, deu-se todo o processo de criação e composição coreográfica desta performance em Dança Contemporânea.

4.3.2 DANÇA E BRASILIDADE

Ao pensarmos em dança e brasilidade, é preciso ter em mente a diversidade deste país e os diferentes contextos que suas danças estão inseridas, etnias e culturas se miscigenam na formação povo brasileiro, e as idéias de identidade e transitoriedade, devem sempre estar presentes. Logo, afirmar que temos um perfil que determina o conceito de dança brasileira, é estarmos aprisionados a uma visão equivocada.

Cada grande capital, ou pequena cidade nos interiores desses “Brasis” produz uma infinidade de danças com uma diversidade riquíssima. E ao nos referirmos à dança e brasilidade, entendemos que essas danças vão desde as mais ritualísticas situadas em terreiros de chão a céu aberto, até às danças produzidas em grandes teatros, com toda a maquinaria e aparatos cênicos necessários para que as mesmas ocorram.

A única certeza que temos ao pensarmos sobre “danças brasileiras”, é que estas são plurais, múltiplas, híbridas e de uma diversidade criativa absoluta.

Como o foco deste trabalho é a performance em Dança Contemporânea, o recorte que mais nos interessa dentro deste contexto é o que diz respeito à dança cênica produzida, abordando os temas do Brasil e reflexões provenientes dele, em especial as danças produzidas no século XX.

Para melhor definir esses conceitos, a pesquisadora NAVAS(2003), concebe as danças brasileiras do séc. XX, divididas em três abordagens: a primeira é a da dança no Brasil, referente a todas as manifestações coreográficas, cênicas ou não, que ocorrem dentro dos limites geográficos de nosso país; a segunda abordagem é a da dança do Brasil, refere-se as danças que pertencem aos habitantes do Brasil, são as obras criadas pelos cidadãos brasileiros, danças tradicionais, e ou releituras de criações de domínio público, e a terceira e última se trata da dança sobre o Brasil, se refere a danças que buscam traduzir um país chamado Brasil, não necessariamente, baseando-se em suas características de origem, formação e contemporaneidade, mas sim enquanto danças de múltiplos processos artísticos, que utilizam de noções estética, sensíveis e técnicas.

No tocante a essa discussão, destaca-se aqui a importância da profissionalização dos artistas da dança neste século e a conscientização dos territórios das danças populares, das danças cênicas e das danças e pesquisas desenvolvidas nas instituições de ensino superior, todas sob o território brasileiro. Tal movimento reflexivo sobre as danças e a brasilidade, traz aos artistas-pesquisadores, uma ampla perspectiva de re-significação de nossa cultura e o papel que a dança ocupa dentro de nossas regiões e suas interferências na constituição da coletividade brasileira.

Essa re-significação na dança, perpassa desde os eventos mais populares da nação até as companhias de dança mais famosas do país.

Se pensarmos nos estereótipos associados à dança no Brasil, vemos os grandes eventos sociais e culturais de massa serem diretamente ligados ao dançar. A dança pode ser reconhecida como símbolo de unidade, elemento aglutinador de nossa nação, qual o país que em pleno séc XI, pára quatro dias na semana para celebrar e dançar? É evidente que cada região tem suas especificidades, e a manutenção destes bens culturais imateriais, também são distintos. Nessa busca por uma identidade regional brasileira, vê-se as danças serem elementos identitários destes eventos. Isso fica claro se observarmos as características do carnaval no Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Parintins.

No contexto das danças cênicas, em meados da década de 70 e nos anos 80, companhias de dança profissionais, começam a buscar uma projeção brasileira, identitária de sua arte. As Cias de Dança: Stagium, Cisne Negro, Ballet da Cidade, o Ballet Folclórico da Bahia, e posteriormente, o Corpo, levam para o palco cenas do cotidiano popular ou temas brasileiros, músicos, lendas, etnias ou quaisquer elementos que pudessem remeter ao Brasil. Esse apelo reflexivo, em busca de uma dança com essência brasileira, (se é que isso é possível), ainda era superficial, no sentido de não tocar o cerne da multiplicidade e diversidade de que somos feitos. Destacamos que a maioria dos corpos desses bailarinos, era construído através de técnicas de dança européias ou americanas, e o formato desses espetáculos, também seguia esses moldes.

Assim sendo é nítido, neste período os abismos que separam os contextos populares dos eruditos, criando nestes, um juízo de valores infiel as heranças e influências deixadas a nós por essas danças.

Não defendemos aqui nenhuma das partes, este texto propõe uma reflexão da dança e a relação com a brasilidade. O foco central de tal reflexão versa sobre a necessidade de

desenvolvermos pesquisas, diálogos e registro desses múltiplos repertórios culturais, e de se fazer dança no Brasil, do Brasil e sobre ele, sem pré conceituações e exclusões de estilos, aprisionando as linguagens da dança no Brasil e sobre ele, a territórios estáticos e imutáveis.

Num país onde o *melting pot* fundador da trama cultural ainda esta sobre o fogão, a diversidade extremada acaba por se transformar em empecilho para a construção de um conceito unívoco de identidade cultural. E essa parece ser uma dificuldade.[...] No Brasil este estado de coisas produziu tecidos culturais a “ nossa moda”, olhados com estranheza e preconceito: as fronteiras culturais que se estabelecem pelo trânsito entre as margens que as constituem.

Essas fronteiras, como sítios rituais da passagem e do trânsito, são espaços de múltiplas possibilidades, compostos por elementos que ao prescindirem de uma forte “cola cultural”, operam pela constelação das diferenças. Por esse motivo muitas vezes não são consideradas territórios culturais, sendo relegadas a posições inferiores no panorama das artes e da cultura..

(NAVAS, Cássia em *Revue Noire, Brasil e Brasilidades*)

Sendo a dança um ato imanente do Brasil, reforçamos sua importância na trajetória dos muitos pesquisadores e artistas brasileiros, que buscaram um diálogo constante com as matrizes populares de nossa cultura, na investigação de um fazer artístico pesquisado, pensado e meditado, ponderando o saber acadêmico e o saber popular. A começar pelos ancestrais: Mário de Andrade, os artistas da Semana de Arte Moderna de 22, até chegarmos a Marília de Andrade, filha de Oswald, fundadora do Curso de Graduação em Dança da Unicamp, no Departamento de Artes Corporais. Ali, em meados dos anos 80, muitos professores plantaram suas primeiras reflexões ou deram continuidade as suas pesquisas , absorvidos pela busca de uma arte da dança, que dialogasse com as diversidades brasileiras: Antonio Nóbrega , Eusébio Lobo, Joana Lopez, João Carvalho, Inacyra Falcão dos Santos, Graziela Rodrigues, Patrícia

Noronha, Regina Muller, são alguns dos quais tive o privilégio de conviver e ter contato com os questionamentos e as inquietações que os moviam.

Como detentora deste legado, vejo-me hoje na cadeira de “Folclore e Danças do Brasil”, no curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa, MG, onde sou pesquisadora e artista-docente, e neste trabalho, sigo a questionar e refletir nossa dança, pela mesma trajetória de meus mestres, porém na vivência de um outro percurso, que dialoga com o tempo e espaço vividos, ou seja, nos interiores das Gerais, onde a dança se manifesta mais no âmbito popular e onde neste momento, há um forte desejo de que a dança cênica vinculada à academia, às novas tecnologias, e às reflexões advindas destas se expandam, gerando um novo campo de sementes, em meio às heranças e itinerâncias de nossos dançares.



Performance Rosarina, 2006
Intérpretes: Débora Cássia, Ananda Assis e Jaqueline Bambrilla
Fotos: Reyner Araújo

4.3.3- DANÇA e CONTEMPORANEIDADE

Todo o estudo artístico - teórico para a realização desta performance em dança, se deu no sentido de articular os fazeres da dança popular e a Dança Contemporânea, sem a intenção de apresentá-los hierarquicamente atribuindo-lhes valores, e ou limitando-os enquanto expressão. Por meio da sobreposição e inter-relação dos mesmos em cena, e através dos diferentes processos criativos, descritos a seguir, atingimos um fazer artístico que abarca as características das manifestações de dança popular do ritual do Congado de São José do Triunfo e dos Tambores e a Dança do Ganga Zumba, sem deixar de contemplar as características já descritas de uma Dança Contemporânea.

O processo criativo da composição coreográfica, em específico, se deu através de três estímulos criativos:

- o primeiro foi a pesquisa de campo com as comunidades; com a absorção de seus gestos e moveres, com o registro do curta-metragem *GENGIBRE*, o contato constante com os anciãos, com a compreensão de seus ritos, o aprendizado de seus cantos e toques, e a percepção de seus sentidos simbólicos.
- o segundo foi o contexto contemporâneo em que vivemos; notícias das guerras no oriente Médio, problemas sociais e ambientais, racismo, relações de poder, problemas sociais e políticos, a fome mundial, e a violência, esses eram alguns dos temas constantemente discutidos e sintetizados em palavras/conceitos que nos transmitiam sensações e símbolos.
- o terceiro e mais sutil foram as memórias do corpo e ancestralidade dos próprios intérpretes e seus repertórios vividos.

Estes conhecimentos articulados, a técnica, a dramaturgia da Dança Contemporânea e a virtualidade dos recursos tecnológicos trouxeram para cena: hibridismo, fragmentação, experimentações, diversidade de linguagens, imagens, texto, vídeo, frutos das relações sociais entre o local pesquisado e o global adquirido.

Nos aspectos práticos da dança, em seu processo de construção, deparávamos constantemente nos estúdios, com as dificuldades referentes a constituição de uma obra contemporânea, que dialogasse diretamente com uma movimentação proveniente das matrizes

da manifestação estudada. O corpo e a dança coreografada, após anos de estudo acaba adquirindo vícios, e o mergulho a novos caminhos sempre exigem um constante estado de alerta, para não cairmos nos deslizes do senso comum.

Ao iniciarmos nossos trabalhos corporais um tema era proposto pelas intérpretes, este podia ser uma imagem captada na pesquisa de campo; uma espada, por exemplo, um congadeiro guerreiro, uma senhora com o terço, um tacho de comida, ou um canto ancestral. Absorvíamos as memórias que este elemento nos trazia, ou os sentimentos, e ou imagens advindos destes, relacionava-os com os contextos vividos na contemporaneidade, e na corporeidade do intérprete, e ao passo que íamos improvisando movimentações nestes laboratórios de dança, compúnhamos frases de movimento, que posteriormente eram apresentadas e discutidas com o grupo, incluindo em alguns ensaios as equipes de imagem, cenário e vídeo - instalações.

Todas essas improvisações e conteúdos eram discutidos e re-elaborados posteriormente pela coreógrafa - diretora.

O caráter de experimentação e metamorfose era a tônica constante no desenvolver da coreografia, as contribuições das comunidades também foram abarcadas na medida em que a performance e as coreografias foram tomando forma. Uma das coreografias que a comunidade apresenta, o “Cafezal”, é fruto de um trabalho de pesquisa que concentrou intérpretes e comunidade, na rememoração das atividades de trabalho dos antigos, através do gestual e sensações corporais que o grupo nos trazia, fomos re-lendo e compondo a coreografia .

Os processos coreográficos constataram na prática, o respeito ao indivíduo e a suas distintas corporeidades. Nas cenas, intérpretes com formação cênica e intérpretes da comunidade, se misturavam nos cantos, toques e dança, articulando seus conhecimentos distintos e transformando-os em arte.

As fronteiras entre intérpretes - pesquisadores e comunidade, popular e erudito, global e local, se encontravam e sobrepunham-se em um mesmo fazer artístico, reconhecendo-se em seus domínios, mas transversalizando-se em seus sentidos, como uma cadeia rizomática, característica da pós - modernidade.

A Dança Contemporânea produzida neste trabalho foi híbrida, proveu identidade e trocas com a cultura em questão, dialogando com as temáticas locais e mundiais, fugindo das formas pré-estabelecidas. Ensinando a respeitar as diferenças e a considerar os múltiplos saberes, mesclando experiências, moveres, ancestralidades, espaços e temporalidades, através do dançar.



Performance Rosarina, 2006
Intérpretes: Débora Cássia, Raquel Rezende, Ananda Assis e Carla Ávila
Fotos: Reyner Araújo

PERCURSO DOS SENTIDOS



4.4- O PERCURSO DOS SENTIDOS

No percurso dos sentidos serão refletidas as percepções dos níveis mais sensíveis e metafísicos, são as observações dos sentires que preencheram os corpos/mentes/emoções, no tocante ao processo de criação nessa performance em Dança Contemporânea.

Para melhor expressão e explanação, este percurso será também dividido em trajetórias triádicas. São elas:

- - os sentidos passados; vinculados aos planos rituais, serão descritos os processos de reflexão dos sentidos no campo de pesquisa, durante as manifestações e celebrações da comunidade e suas releituras para a cena.
- - os sentidos culturais; vinculados aos planos reais, tratarão das relações culturais e das inter - relações entre comunidade e academia durante o processo de criação e apresentação da performance, bem como as construções de sentido advindas desses encontros.
- - os sentidos artísticos ; vinculados ao plano virtual , através da experiência deste processo de criação, várias vivências sensoriais artísticas e materiais visuais, foram produzidos, articulados ao conhecimento acadêmico e a sabedoria popular, criando um acervo, voltado às próximas gerações.

Quando falamos em sentidos, compreendemos que este é um tema bastante subjetivo, entretanto, no percurso vivido através desta pesquisa, deparamo-nos constantemente, absorvendo ricas informações por uma comunicação que não utilizava necessariamente das palavras.

Os gestos, olhares, sons, cheiros, sabores, os materiais de que eram feitos o ritual, os alimentos, as orações, as alvoradas vivenciadas com a comunidade, o empenho e fé dos mais idosos a crianças de tenra idade; tudo isso era percebido por outros sentidos que não só a sonoridade e a escuta. Estávamos corporalmente naquele espaço, enquanto intérpretes-pesquisadores, os corpos interagiam ao toque e canto dos tambores, havia uma reverberação

física das ações ali propostas e com toda a habilidade de nossos sentires, absorvíamos aquelas vivências.

É interessante relatar que tais sentidos não se esgotavam nesses espaços, mas ao retornarmos ao estúdio de dança, ou à ilha de edição do curta metragem, a cada apresentação do filme para a comunidade, uma série de outras percepções eram re-elaboradas.

Portanto ao dissertar sobre essas vivências, entendo que estou elaborando os aspectos acima listados junto ao processo de criação.

Ao pesquisarmos a palavra sentido, no dicionário, observa-se o misto de significados e o caráter subjetivo da mesma.

SENTIDO: Adj. 1. V. sensível . 2. Pesaroso, triste, plangente: 3.Melindrado, magoado, ressentido: 4.Em princípio de putrefação; moído, passado: S. m. 5.Fisiol. Cada uma das formas de receber sensações, segundo os órgãos destas. [São cinco os sentidos: visão, audição, olfato, gosto e tato.] 6. Senso (3). 7.Bom senso; juízo, tino: 8. Intento, propósito; objetivo: 9. V. acepção (1): 10. Lado, aspecto, face: 11.Razão de ser; cabimento, lógica: 12. Atenção; pensamento: 13.Cuidado, cautela. 14. Consciência (1): 15. Orientação, direção, rumo: [Sin. (p. us.), nesta acepç.: senso.]16.Filos. **Faculdade de conhecer de um modo imediato e intuitivo, a qual se manifesta nas sensações propriamente ditas; senso.**

(AURÉLIO, 2006, v digital)

Portanto, dissertar sobre os sentidos, também é dissertar sobre o “in-consciente”, consciente, os órgãos dos sentidos e suas percepções, o intuitivo, o inexprimível, o simbólico, e sensível, enfim, é falar do universo das artes no plano menos tecnicista. Tendo em mente um pensamento rizomático e não dual.

4.4.1- OS SENTIDOS PASSADOS

“A arte simboliza o significado da nossa existência.”

Tarkovski

Os sentidos passados foram aqueles que vivenciamos no decorrer de toda essa pesquisa, especialmente no percurso em que se deram as visitas a campo, onde nossos sentidos, emoções e memórias eram surpreendidos, proporcionando-nos um novo repertório de sensações, sentimentos e experiências que convergiram para este trabalho artístico-teórico.

[...] o sentimento, como parte da nossa conduta mental, onde o racional e o emotivo se confundem, levam-nos a reagir, a ter opiniões, a decidir sobre o que tem e o que não tem valor para nós. Embora estabeleça julgamentos com o pensamento, contém uma lógica totalmente diferente. (JESUS, 2004, p47)

Ao ampliarmos essa rede de sensações e de sentimentos, movido por inúmeros estímulos, já citados anteriormente, adquiriríamos também um repertório novo de emoções, pois a memória e a percepção simbólica das manifestações ancestrais nos traziam tais reações, e re-significavam nossas opiniões.

Se memória está associada a “[...] *capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes suportes empíricos (voz, música, imagens textos, danças e etc).*” (SIMPSON, 1997, p02), o fato de fruir tal manifestação em sua complexidade, nos capacitou e nos colocou como ouvintes das memórias dos congadeiros e herdeiros de tais conhecimentos. Herdeiros enquanto sociedade, que respeita essas tradições e memórias, e não enquanto sucessores, pois estes estão sendo gerados pela própria comunidade.

Tal idéia nos deu subsídios para entender, que cabe a nós, herdeiros desse saber coletivo, desenvolver espaços para que essas tradições continuem a ser, repassadas a fim de que nossa sociedade não se torne uma “sociedade sem sentidos”, sem percepções e memória.

SIMPSON(1997), ao descrever a nossa sociedade contemporânea entende que, nós pessoas civilizadas e urbanas, nos grandes centros industriais, estamos cultivando o que esta chama de sociedade do esquecimento. A autora afirma que, devido ao ritmo acelerado dos grandes centros aliados a facilidade dos meios de comunicação , acabamos por nos afastar de nossas origens , tradições e emoções. E por isso, assimilamos as informações de forma acrítica, sem nenhum cuidado seletivo, uma vez que não nos identificamos, com os valores que fazem sentido para nossa existência, perdemos nossa identidade.

A memória histórica e ancestral, detentora de nossas tradições perde a capacidade de seleção, o poder de escolha, e gera uma “sociedade do esquecimento”. Estas sociedades, não têm memória, produzem capital mas esquecem de suas percepções, sentidos e tradições.

Nessas sociedades é necessário que as instituições organizadas como; prefeituras, fundações, museus e parques, através de pesquisadores e da própria arte, as atinjam e as comovam, para que possam ampliar tais sentidos, e assim re-valorizar sua história.

Estar corporalmente sentindo a história acontecer, narrar seus percursos, documentar suas trajetórias, ouvir os mais velhos, comer de seus alimentos produzidos em suas terras, ir à roça e ver esses alimentos serem colhidos, cozinhar com a comunidade receitas antigas, perceber a fé que o rito emana, sentir a reverberação dos tambores no próprio corpo, ver as famílias educando seus filhos, e a tradição e a memória daquele povo ser revivida e construída cotidianamente, nos faz compreender a importância desses repertórios do sensível, para que a sociedade possa se libertar das amarras que aprisionam seus sentidos.

“[...] percebemos que o trabalho com o passado não nos aprisiona, mas nos conduz com muito maior segurança para o enfrentamento dos problemas atuais.”(SIMPSON, 1997, p34). Ao traduzir tais sentidos para uma performance em Dança Contemporânea, buscamos articular espaços de reflexão de nossas memórias e tradições em relação aos contextos atuais. Evidenciando que tais trabalhos artísticos, fazem-nos questionar, e repensar nossas origens, valores, considerando nossas

trajetórias, elaboradas por meio de nossas vivências corpo/mente/sentidos, na busca de respostas para as problemáticas contemporâneas.



Performance Rosarina, 2006
Intérprete: Ananda Assis
.Foto:Reyner Araújo

4.4.2- SENTIDOS DA CULTURA

Pensar em cultura e seus sentidos, é pensar em uma rede de significados e fazeres. Tal rede foi a estrutura subterrânea de sustentação deste processo criativo, pois através da solidez das culturas pesquisadas, em relação a cultura a que estamos subjugados, formou-se o emaranhado que estabeleceu os pontos de partida para lançarmos as setas artísticas em busca desta performance .

Para melhor compreender de onde partimos e em que direção rumamos, iniciaremos pensando em palavras que estiveram associadas ao termo cultura, durante todo este trabalho, são elas: ação, território, corporeidade, comunidade, hábitos e as artes.

Anteriormente no tópico dança e ancestralidade, tocamos em idéias relacionadas diretamente com cultura e corpo, mas para melhor exprimir este conteúdo em relação ao processo de criação desta performance, e aos sentidos da cultura, trouxemos algumas outras explicações das áreas de ciências humanas. Tais explicações a seguir se adaptam, dentro dos saberes antropológicos, arqueológicos, filosóficos, biológicos, nas ciências sociais e lingüísticas, e sem dúvida no âmbito das artes.

Vejamos, cultura é em si mesmo ação, ato, ocorre desde o modo com que se cultiva a terra, a procriação de animais e plantas, até as questões mais subjetivas desse atuar em conjunto, em comunidade, e é neste contexto que os sentidos, aqui pensados, se apresentam.

A capacidade de simbolização própria da vida coletiva, base das relações sociais, também nos dita um modo cultural, a maneira com que as pessoas educam seus filhos, os hábitos adquiridos por esses, a maneira de se portar, e de realizar gestos e expressões lingüísticas, são todos conteúdos culturais adquiridos através de um conjunto de características humanas que não são inatas, e que se criam e se preservam ou aprimoram, através da comunicação e cooperação entre indivíduos em sociedade.

Este convívio é permeado por inúmeros elementos simbólicos, dos quais alguns são traduzidos em criações intelectuais e ou artísticas, também chamados de cultura.

O progresso e as civilizações bem organizadas são associados à cultura, as atividades e os desenvolvimentos intelectuais, o refinamento, a instrução, a elegância, e a sabedoria produzidas nesses centros e por esses indivíduos, também é cultura.

Portanto, na transmissão dessas múltiplas formas de fazer e compreender a cultura fazemos inumeráveis uso de sentidos simbólicos e sutis, dos quais os artistas são mestres em traduzi-los por meio da arte.

Uma das definições de arte no dicionário é [...] *Atividade que supõe a **criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético, carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação [...] a capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir tais sensações ou sentimentos.***” (AURÉLIO, 2006).

Sem sequer, teorizarmos muito a respeito, percebe-se que arte, sociedade e cultura estão diretamente ligadas a esses “sentidos”, a que nos referimos e dos quais fizemos uso constante na criação deste trabalho:

- a estética - diversidade de linguagens artísticas utilizadas nesta obra;
- as vivências pessoais profundas - entendidas neste trabalho, como ancestralidade;
- a capacidade criadora capaz de expressão e transmitir sensações e ou sentimentos - dialogam diretamente com o que acreditamos, ser as funções da memória e cultura.

Ainda assim, tais afirmações acima, não contemplam a abrangência dos sentidos da cultura, por nós analisados.

Uma vez que a arte é uma expressão das aspirações e esperanças humanas, ela tem um papel tremendamente importante a desempenhar no desenvolvimento moral da sociedade _ ou, em todo caso, é isso que se espera dela; se fracassar, isso só pode significar que há algo de errado com sociedade.

(TARKOVISKI,1999, p219)

As artes geradas por sentidos da memória, ancestralidade, tradições, dentro de um contexto cultural; e esta cultura produzida por estes, dentro da sociedade, são partes de um rizoma que emite um repertório extenso de saberes, poderoso em seu alcance, acessível em seu conteúdo,

significativo em sua essência, capaz de ser força motriz da reconstituição de nossos valores, fomentando uma sociedade menos ausente.

O mergulhar conjunto e compartilhado no passado nos faz emergir mais conscientes quanto aos problemas contemporâneos da vida da comunidade estudada e geralmente nos conduz naturalmente a ações conjuntas e politicamente conscientes visando sua superação.

(SIMPSON, 1997, pg05)

Assimilar e registrar os sentidos simbólicos de uma tradição popular relê-los em constante diálogo com conteúdos sociais e artísticos, isolar destes símbolos, significados que possam ser reinterpretados na cena de uma performance contemporânea, articulando os saberes populares e acadêmicos para um fim artístico, torna nossa ação mais significativa e consciente, um diferencial para as culturas em questão.

Logo, ao irmos além dos gestos cotidianos, não nos limitamos esta experiência de ser intérprete -pesquisador à mera reprodução ou releituras de um determinado contexto cultural; conscientes que o criar durante os laboratórios seriam também, expressar os sentidos mais intrínsecos de uma cultura, contrapondo-se a um processo que visa a construção de um personagem somente, ou a um relato de uma história. Compreendemos neste trabalho, que é necessário olhar para o outro e para nós mesmos, com cuidados mais profundo, atentos aos âmbitos mais amplos dessas comunidades, e aos conteúdos de sua cultura, para que os processos criativos nos espaços da academia, não se preocupem apenas com o teor de suas expressividades artísticas e seus desempenhos técnicos, deixando-nos iludir por uma arte alheia à contemporaneidade, vazia em seus sentidos culturais.

[...] o artista aparece não como um mero explorador da vida, mas como alguém que cria incalculáveis tesouros espirituais e aquela beleza especial que pertence à poesia. Tal artista é capaz de perceber as características que regem a organização da existência. Ele é capaz de ir além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas das ligações imponderáveis e dos fenômenos ocultos da vida. [...] um artista pode alcançar a ilusão de uma realidade exterior, e obter efeitos cuja naturalidade os faça em tudo semelhantes à vida ,mas isto ainda será muito diferente de examinar a vida que está sob a sua superfície.

(TARKOVSKI, 1998, p19)

4.4.3- SENTIDOS IMAGÉTICOS

Nesta etapa da descrição do processo criativo, revelaremos o papel das imagens. Falar dos sentidos imagéticos é dissertar também sobre os sentimentos e os símbolos proveniente destes.

[...]a expressão do sentimento, em arte, não ocorre de maneira direta, mas através de uma forma simbólica, visto que um símbolo é qualquer artifício com o qual seja possível operar uma abstração e, no caso da arte, realiza uma articulação e uma apresentação do sentimento. (DANTAS, 1999, p18)

Várias vivências sensoriais e emocionais ocorreram no campo junto às comunidades. Tais experiências em um primeiro momento foram expressas, tornando-se imagens e filmes audiovisuais, que no princípio tinham a intenção apenas de registro. Ao revê-los, encontravam-se ali inúmeras imagens que iam além do mero registro; elas nos contavam coisas, nos orientavam, desvelavam espaços não vistos, sobretudo tinham seu valor poético e artístico. Muitas delas estão espalhadas por este trabalho escrito, outras se tornaram vídeo instalação e promotoras de novos textos, ao serem seqüenciadas junto a fotos de imagens vinculadas a cultura contemporânea e sobrepostas nos corpos dos bailarinos, músicos e cantores durante a performance, transcendendo seu primeiro papel anteriormente descrito.

Como vimos no início desta pesquisa, uma parte deste material também se tornou um curta-metragem. Este após ser apresentado para a comunidade, gerou novos sentidos para a mesma, e conseqüentemente, nos presenteou com novos sentimentos e sensações, que à medida que eram amadurecidos, transformavam-se em símbolos e novas imagens, cerne desta performance.

Três das imagens que mais nos tocaram, consistiram na : coroa, espadas e os grãos e alimentos cozidos e compartilhados na festa. Tais signos apareciam e reapareciam com tamanha força nas imagens que, comecei a olhá-los com mais atenção.

Outras imagens também nos tocaram como as flores, as capas, os fogos, as fitas, os tambores, os imensos tachos de comida, o colorido da festa, o mastro, anjos, reis e rainhas. Porém dessa diversidade foram escolhidas as imagens que melhor articulavam os sentidos das culturas em questão e suas relações com a sociedade atual.

As outras, compuseram a performance e têm sua função expressa nela. Porém, a coroa, a espada, e as sementes, foram fontes de registros e inspiradoras, nos deram elementos para discussão e contextualização de todas os tópicos descritos até aqui, transversalizando todos os processos de criação associados aos espaços, dança e os sentidos desta performance .

Um símbolo verdadeiro quando é inesgotável e ilimitado em seu significado, quando exprime, em sua linguagem oculta (mágica e hierática) de sinais e alusões, algo de inexprimível, que não corresponde às palavras. Tem uma multiplicidade de faces e abriga muitas idéias, permanecendo inescrutável em suas mais recônditas profundezas[...]É formado por processos orgânicos, como um cristal[...] Na verdade, é uma mônada, e, como tal, essencialmente diferente de alegorias complexas e redutíveis, parábolas e símiles.... Os símbolos são inexplicáveis,e, diante da totalidade do seu significado secreto, somos impotentes.

(VYACHESLAV, 1949, apud TARKOVISKI, 1998, p53)

Assim, tais imagens em sobreposição as linguagens artísticas da performance, conciliaram os significados propostos, traduzindo os sentidos do campo, muitas vezes inexprimíveis por suas complexidades e amplitude, representando-os em um simples elemento, recorrente nas cenas, porém apresentados sobre diferentes perspectivas, ou seja, um elemento aparecia na vídeo - instalação, e depois era tema de um coreografia, e posteriormente numa canção .

Segundo S. Moscovici, citado por Muniz Sodré, a ação de representar constitui-se enquanto “(...) um processo de mediação entre conceito e percepção(...)” (MOSCOVICI, cit. SODRÉ, 1984, p. 76). Assim, se os discursos midiáticos operam representando a realidade, o que temos nesse âmbito são mediações, ou seja, versões sobre os fatos da realidade, construídas por

indivíduos que se apropriam socialmente da linguagem para este fim. (ÁVILA;LINHALIS, 2006, p03)

É importante deixar claro que as imagens foram selecionadas e compiladas por nós, sem a interferência da comunidade, assim tais imagens são parte de um domínio voltado para a performance, e para tal, cumpre seus desígnios.

Sem acreditar que o público ao assimilá-las, está longe de absorvê-las com passividade ou total aceitação, exibimos um fluxo constante de imagens em sobreposição as outras linguagens artísticas, e por vezes apenas as apresentamos como elemento único da performance. Essas ações propunham que uma leitura crítica fosse estabelecida pelo público, acreditando que este é capaz de resistir, de se apropriar de modo reflexivo e crítico dos textos das mídias apresentadas. Pois ao experimentarmos tal processo criativo, tínhamos noção de nossas limitações em traduzir os incontáveis sentidos vivenciados durante dois anos, em quarenta e cinco minutos de performance.

O artista nos revela seu universo e força – nos a acreditar nele ou a rejeitá-lo como irrelevante e incapaz de nos convencer. Ao criar uma imagem ele subordina seu próprio pensamento, que se torna insignificante diante daquela imagem do mundo emocionalmente percebida, que lhe surgiu como uma revelação. Pois, afinal, o pensamento é efêmero, ao passo que a imagem é absoluta.
(TARKOVISKI, 1998, p45)

Utilizamos pois, das imagens como mais um elemento de transcendência dos espaços cotidianos, possibilitando interfaces com as outras linguagens da performance, entrelaçados de significados que operavam como interlocutores da memória e emoções do público, permitindo a este dialogar com seus sentidos internos, buscando respostas aos questionamentos propostos por nós, e elaborados por si ao interagir com a performance; criando e recriando uma rede de virtualidades e subjetividades, que fizessem intermediação entre suas memórias ancestrais e seus contextos contemporâneos.

Para TARKOVISKI(1998), a arte trata-se de um método incomparavelmente inferior as possibilidades oferecidas pelas ligações associativas advindas das imagens, que possibilitam a avaliação não só da sensibilidade mas também do intelecto, possuindo uma força intrínseca, que se concentra na imagem e chega ao público na forma de sentimentos, gerando tensão, numa resposta direta à lógica narrativa do autor. E foi com tal foco que a imagética dessa performance foi construída.

Se lançarmos um olhar , mesmo que superficial, para o passado,para a vida que ficou para trás, sem nem mesmo recordar seus momentos mais significativos, iremos nos surpreender continuamente com a singularidade dos acontecimentos de que participamos, com a individualidade absoluta dos personagens com as quais nos relacionamos. Esta singularidade é como nota dominante de cada momento da existência; em cada momento da vida, o princípio vital é único em si. O artista, portanto, tenta aprender esse princípio e torná-lo concreto, renovando-o cada vez , a cada nova tentativa,mesmo que em vão,ele tenta obter uma imagem completa da Verdade da existência humana. (TARKOVISKI, 1998, p 122)

Uma última observação vale ser destacada dentro desse processo de criação, pois ao recolhermos os materiais visuais para a performance, nos demos conta do quanto tais comunidades, não tinham registros visuais de suas manifestações culturais.A proporção que realizávamos nossas visitas, um acervo imagético das rotinas do congado, eram registrados, e posteriormente doados a comunidade. Possibilitando, a nós e aos mesmos, uma reflexão do quanto termos uma referência visual, mídias da manifestação, interfere no processo de preservação das memórias. Pois ouvir e vivenciar tais tradições somente através das memórias dos antepassados, exige uma determinada dinâmica, e ver este ancião realizando seu cantos e danças, com sua entonações e variações próprias, é gerar um acervo dessas memórias dantes consultadas somente pelas imagens internalizadas do passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi uma tarefa ímpar no tocante aos aprendizados adquiridos, estar imersa nessa rede que abarcou comunidades, cultura, linguagens artísticas variadas procedentes de diferentes contextos sociais. Ao documentá-los, e ao experimentar processos criativos advindos destes fui surpreendida com inúmeros conhecimentos dinâmicos e através destes chegamos a performance aqui descrita, atingir esses pontos rizomáticos e sair dos mesmos sem direções exatas era como colocar-me a prova diariamente.

O percurso jamais deixava de procurar sentidos dentro das artes produzidas, discutir com as comunidades a importância deste fazer e ficar atenta a coerência no tratamento das mesmas, dentro e fora da performance.

Posteriormente, escrever sobre todos esses conteúdos de uma maneira coerente com a dinâmica dos contextos vividos, foi outra tarefa árdua, mas profundamente rica não só para mim, mas acredito para todos aqueles que de alguma forma estiveram envolvidos com esse trabalho. Para nós artistas –pesquisadores, foi uma forma de relato distinto, marco para novas experiências na busca de formatos artísticos que contemplem a gama criativa de intenções. Para as comunidades um resgate e registro das memórias dos antepassados e das ações presentes na busca por um espaço e identidade de suas tradições.

Este projeto, além do registro das manifestações das comunidades estudadas, e o foco nos processos criativos da performance em Dança Contemporânea, também procurou tocar no espaço de expressão dos pesquisadores-artistas na academia, cumprindo para tanto as formalidades de um trabalho acadêmico, sem deixar de expressar seu lado criativo, atrevendo-se a ir além, submetendo-nos a outras possibilidades de refletir teoricamente nossa prática, logrando o material aqui apresentado, que não diferente de toda a proposta, visa sobrepor os diversos saberes em uma rede rizomática de significados possíveis, através de incontáveis percursos, sem hierarquizá-los.

Olhar para trás e observar as pegadas deixadas nos trajetos, nos dá a satisfação e a dimensão do esforço colocado no mesmo. Compreender como é possível atingir o objetivo de criar através de manifestações populares, perdidas em meio às serras, e transversar a mesma na contemporaneidade das memórias de uma sociedade ocupada demais para ouvir a voz dos ancestrais, nos deu a oportunidade de re-significar o próprio fazer artístico.

Constata-se, através de tal processo, a necessidade latente de olharmos para nosso passado no presente e procurarmos nele pontos iniciais de novas construções de sentido. E a partir dessa dinâmica, ampliar os espaços reflexivos de nossas atuações artísticas, através de uma arte que versa sobre nossas próprias histórias, que fala do universo de nosso quintal, estando na casa do mundo.

Tradição e contemporaneidade em artes são uma bela mescla de possibilidades para a criação de nossos fazeres artísticos e sensíveis. Possibilitando tanto as comunidades geradoras de tais tradições, quanto para a sociedade perdida em suas próprias dinâmicas tecnológicas; pontes de diálogo e reflexão das diferentes perspectivas vividas, aumentando os espaços de partilha, e de respeito ao próximo, num encontro com o essencial, reconhecendo que somos parte de um mesmo todo mestiço, rico em suas tradições primeiras e fortes em suas possibilidades híbridas.

Tais processos criativos, envolvendo tradição e tradução, projetam as artes para novos territórios, possíveis platôs para uma sociedade transformada, capaz de diminuir os vácuos de sentido, e de expressões, em meio à catarse diária do viver cotidiano.



Performance Rosarina, 2006
Intérprete: Samira Catarino
Foto: Reyner Araújo

BIBLIOGRAFIA

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Campinas, SP. UNICAMP/CMU; Salvador: EDUFBA, 2005.

AGG, Katia. **Contato, tecnica energetica e improvisação : investigação na construção da personagem Maraba** -Campinas, SP : tese de mestrado [s.n.], 2005.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. (Org.) ALVARENGA, Oneida. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: INL, Fundação Nacional Pró- Memória, 1982. 2º tomo.

ARAÚJO, J ;ÁVILA ,C, **Para Sempre Congado !** , UFV-Viçosa MG: monografia[s.n.],2005

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS – ABNT. NBR 6023: **informação e documentação:referências: elaboração**. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS – ABNT. NBR 14724: **informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação**. Rio de Janeiro, 2002.

AURÉLIO,Buarque de Holanda Ferreira, **Dicionário Aurelio SEC XXI** , Eletrônico 3. 1/2 Pc-dos, São Paulo: Ed Nova Fronteira, 2006

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press, 1987.

_____. Terpsichore in sneakers, high heels, jazz shoes, and on pointe: Postmodern dance revisited. In BANES, Sally (Org.) *Writing dancing in the age of postmodernism*. Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press, 1994.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BASTIDE, R..**O Candomblé da Bahia: Rito Nagô**. São Paulo. Ed. CIA editora nacional. Coleção Brasileiras, DF, 1978.

BHABHA,Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG,1998.

_____, **A poética do espaço**. São Paulo:Livraria Martins Fontes Editora Ltda,1989.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória do Sagrado**: estudos de religião e ritual. São Paulo: Ed. Paulinas,1985.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

_____. **Cultura brasileira: Tradição e contradição.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** São Paulo: Edusp, 1987

CANCLINI, Néstor García. As identidades como espetáculo multimídia. *In: Consumidores e cidadãos.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____. **A festa do santo de preto.** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 10 ed.-edição ilustrada. São Paulo: Global, 2001.

CLIFFORD, Geertz, **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.** São Paulo: Editora Vozes, 1997, 366pp.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem : criação de um tempo-espaço de experimentação.** -São Paulo : Perspectiva : Ed. Univ. S. Paulo, 1989.

_____. **Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção .** São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHARTIER, Roger. **Formas e sentido - cultura escrita entre distinção e apropriação.** São Paulo : Ed Mercado das letras, 1994

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

DANTAS, Mônica. **Dança: enigma do movimento.** Porto Alegre: Ed Universidade / UFRGS , 1999

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro. Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, **Mil Platôs- Capitalismo e esquizofrenia Vol 1,** São Paulo: Editora 34 Ltda, 1995.

_____, **Mil Platôs- Capitalismo e esquizofrenia Vol 2,** São Paulo: Editora 34 Ltda, 1995.

_____, **Mil Platôs- Capitalismo e esquizofrenia Vol 3,** São Paulo: Editora 34 Ltda, 1995.

_____, **Mil Platôs- Capitalismo e esquizofrenia Vol 4,** São Paulo: Editora 34 Ltda, 1995.

_____, **Mil Platôs- Capitalismo e esquizofrenia Vol 5,** São Paulo: Editora 34 Ltda, 1995.

DURINI, lucrezia De Domizio, **The felt hat a life told**, Milão: Charta, 1997.

ELÍADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Editora Perspectiva S. A. São Paulo .1972.

_____. **O Sagrado e o Profano** – São Paulo: Ed Martins Fontes, 1972.

HAESBAERT, Rogério, BRUCE, Glauco, **A desterritorialização na obra de Deleuze e Guatarri**. Rio de Janeiro: NUREG (núcleo de estudos sobre regionalização e Globalização), UFF, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. Codificação/Decodificação. In: **Da diáspora**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). Introdução: a invenção das tradições. *In: A invenção das tradições*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JESUS, Solange Borelli Santos, **A dança no reino do improvável. As interferências do acaso na ação coreográfica**. Campinas, SP: tese de mestrado[sn], 2004

JOSEPH BEUYS, **The revolution is Us**, Liverpool: Tate Gallery Publications, 1994.

JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de janeiro. Nova Fronteira. 1964.

LINHALIS, L; ÁVILA, C, – **A representação das “manifestações culturais populares tradicionais” na mídia televisiva comercial: um olhar reflexivo sobre o Congado na série Identidade Brasil**. UFV, Viçosa-MG: monografia [s.n.], 2006

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002

_____, **Afrografias da Memória** – São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997

MARTINS, Saul. **Folclore em Minas Gerais**-2ª ed. revisão ampliada. Belo Horizonte: UFMG, 1991. Coleção Aprender.

MERLEAU-PONTY, Maurice, **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1969.

MOURA, Katia Cristina Figueredo de. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos : existe um corpo ideal para a dança?** -Campinas, SP :tese de mestrado [s.n.], 2001.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 19ª ed. Petrópolis, Vozes, 1994.

NAVAS, Cassia. **Bale da cidade de São Paulo** / curadoria: Cassia Navas ; texto: Norma Couri ; tradução: Camilo Rocha, São Paulo : Formarte, 2003.

NAVAS, Cássia, **Dança e mundialização : políticas de cultura no eixo Brasil-França** -São Paulo : Hucitec : Fapesp, c1999.

_____, **Dança moderna** / Cassia Navas, Linneu Dias. -São Paulo : Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

_____, **Teatro do movimento : um movimento para o interprete criador / Lenora Lobo e Cassia Navas.** -Brasilia : LGE, 2003.

NÊSPOLI, Eduardo. **Performance e Ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea.** Campinas, SP: tese de mestrado [sn],2004

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PANIAGO TAFURI, Maria do Carmo, **Viçosa retratos de uma cidade.** São Paulo: Scortecci, 2001.

_____. **Viçosa-Mudanças Socioculturais:** evolução histórica e tendências. Viçosa: Imprensa Universitária,1990.

_____. **Viçosa-Tradições e Folclore:** parte de um trabalho de pesquisa realizado nos municípios de Viçosa e Paula Cândido. 2 ed., Viçosa: Imprensa Universitária, 1983.

POLLACK, Michael. **Memória e identidade social.** In:estudos históricos, Rio de Janeiro,v.5,n.10,p1922.

_____. **Memória, esquecimento, silêncio.** In:estudos históricos, Rio de Janeiro, v.2,n.3,p 3-15,1989.

PRADO, J. L. A., SOVIK, Liv (Orgs.). **Lugar global e lugar nenhum.** São Paulo: Ed. Hacker, 2001.

PRONSATO , Laura. **Composição coreografica : uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da improvisação-**, Campinas, SP, tese de mestrado [s.n.], 2003.

REIS,P; ÁVILA C, **O processo de criação do Curta – Gengibre,**

UFV, Viçosa –MG: monografia [s.n], 2005

RIBEIRO, José. **Folclore no Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. Aurora, [19--], 449p.

ROSENTHAL, Dália. O elemento material na obra de Joseph Beuys. Campinas,SP[sn], dissertação de mestrado, 2002

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação-Construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed Horizonte, 2006.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Milton. **Da cultura à indústria cultural**. In: **O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania**. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. **Pensando o Espaço do Homem**. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SIMPSON VON, Olga . Org **Os desafios contemporâneos da história Oral** Campinas:Área de publicação CMU/Unicamp.1997.

SIMPSON VON, Olga R. de Moraes, PARK, Margareth B. & SIEIRO, Renata F.(org) **Educação não-formal: cenários da criação**. Campinas, 2000, Ed. da Unicamp.

SODRÉ, Márcio. Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis Negros do Brasil escravista**: história da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 384p.

TARKOVSHY, **Esculpir o tempo** . 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes , 1998.

TISDALL, Caroline, **The Three Pots Action**, Londres: Lotta Poetica, 1979

_____, **Joseph Beuys:Coiote**, Munich:Schimer/mosel,1976

_____,**Joseph Beuys: We go this way**, Londres:Violette editions,1998

TURNER, V. - **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis. Vozes. 1974.

_____**The Anthropology of Performance**. New York. PAJ Publications. 1988.

_____**Are there universal of performance in myth, ritual and drama**; In: By Means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual. Cambridge. Press syndicate of University of Cambridge. 1990.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. **Passos de fé e da folia : etnografia musical de uma congada mineira**, Campinas, SP : tese de mestrado [s.n.], 2003.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIDAL, Vasconcelos. **Botânica Organografia; quadros sinóticos ilustrativos de fanerógamos**, 3ed,Viçosa-MG,1999

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org). **Comunicação e indústria cultural**. 4. ed. São Paulo, Nacional, 1978.

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BARSA, **Nova enciclopédia**.-6ª ed. São Paulo: Barsa Planeta Internacional Ltda, 2002. Obra em 18v.: il. Diversos Colaboradores. Vol.4.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1985.

BARTHES,Roland, **Mythologies**. London: Ed Paladin, 1972.

BENJAMIM, Roberto. **Folclore: invenção, apropriação e expropriação**. In: Anais do XXVIII Encontro Cultural de Laranjeiras. Laranjeiras (SE), 10 a 12 de janeiro de 2002.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo:livraria Martins Fontes editora Ltda.,1990.

BEUYS, Eva, Wenzel, Jessyca. **Joseph Beuys – Block Beuys**, München:Schimer/mosel,1997

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BULIK, Linda. **Doutrinas da Informação no mundo de hoje**. Edições Loyola.

CARVALHO, José Geraldo Vidigal de. **A Igreja e a escravidão**: as irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Mariana: UFOP. 1988, 21p. (apostila).

CHAMPGNE, Patrick. A visão mediática. In: BOURDIEU, Pierre (org). **A miséria do mundo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.

_____,**Relativizando.Introdução à Antropologia Social**. Petrópolis:Vozes,1981.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.São Paulo: Summus, 1978.

FERREIRA, Jurandyr Pires. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**. Rio de Janeiro: I.B.G.E, 1959. Vol. XXVII.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Lisboa:Livraria Martins Fontes: Portugália Editora, 1967.

GEERTZ, C. - A Religião como Sistema Cultural. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro. Zahar. 1978.

_____ - A Arte como Sistema Cultural. In: **O Saber Local**. Petrópolis. Vozes. 1999.

GLUSBERG, J. – **A Arte da Performance**. SP. Perspectiva., 1987.

GOFFMAN, E. – **Interaction Ritual**. New York. Anchor Books, 1967.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre A Dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

KELLNER, Douglas. **A cultura das mídias** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós- moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. (Org.) ULLMANN, Lisa. (Trad.) VECCHI, Anna Maria Barros de. NETTO, Maria Sílvia Mourão. (Rev.) VECCHI, Anna Maria Barros de. São Paulo: Summus, 1978.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 5. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MATTELART, Armand. **Comunicação mundo**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MORAES, Denis (org). **Globalização, mídia e cultura contemporânea**. Campo Grande: Letra Livre, 1997.

NERI, Anita Liberalesso; VON SIMSON, Olga Rodrigues De Moraes; CACHIONI, Meire, **Memórias de velhos no Brasil**. Campinas: Ed Alínea, 2000.

REILY, Sueli Ana, DOULA, Sheila M. (orgs). **Do folclore a cultura popular**. São Paulo: Departamento de Antropologia/FFLCH/USP, 1991.

SANTAELLA, Lúcia. **Palavra, imagem e enigma**. In: Revista USP, n.16, p36-51, dez/fev.1992-93. Dossiê Palavra/Imagem.

_____, **A teoria geral dos signos- Como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Ed. Thomson Learning, 2000

SCHENBERG, Mário. **Pensando a Física**. São Paulo: Brasiliense, 1984

SILVA, Maristela Moura. **Rudolf Laban's Modern Educational Dance: Implications for Programa Development in Elementary Schools**. Doctoral Dissertation- Temple. Philadelphia, USA, 1983.

SOARES, Marília Vieira. **Ballet ou Dança Moderna? São Paulo na década de 30**. São Paulo 1996. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, USP.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado. História oral**. São Paulo:Paz e Terra, 1991.

Sites consultados

[ttp://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf](http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf)